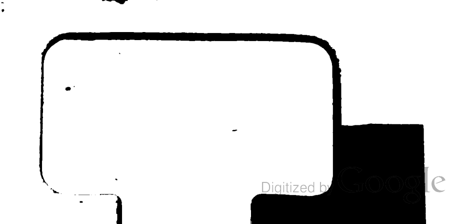



ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG SIGILLVM
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



Vorträge

über

Shakespeare-Charaktere

von

Julius Thümmel.

Halle,
Max Niemeyer.
1881.

Vorträge

über

Shakespeare-Charaktere

von

Julius Thümmel.

Halle,
Max Niemeyer.
1881.

Sept. 9, 1889.

March Bequest.

Dem Freunde **Karl Elze**

zugeeignet.

Inhalt.

I.

Das Jahr 1792 beschließt Goethe im Schauspielhause zu Weimar mit einem Epilog, den er seinem gefeierten Liebling, der damaligen Darstellerin der Kinderrollen, Christiane Neumann, in den Mund legt. Er läßt darin diese seine Repräsentantin des Unschuldigen und Naiven inmitten einer Schaar Kinder auftreten und führt die Kleinen bei dem Publikum mit den Worten ein:

— Kinder, sagen sie,
Gefallen immer, rühren immer; geht,
Gefallt und rührt.

Der große Kenner der Menschenherzen hat damit wahrlich nicht zu viel gesagt. — Wenn das Publikum am Schlusse des dritten Akts in Schiller's Tell dem Meisterschusse und dem mannhaften Gebahren des schweizerischen Freiheitshelden zujauchzt, so ist in der That ein gutes Theil der hervorgebrachten dramatischen Wirkung auf Rechnung des kleinen Walter Tell zu schreiben, der so keck und glaubensmuthig den Schützen ermuntert, den Schuß zu thun, der ihm freudestrahlend

den durchschossenen Apfel als Siegestrophäe zubringt und sich weinend an den Vater anschmiegt, als dieser ob seiner Freimüthigkeit von des Landvoigts Knechten in Fesseln geschlagen wird. — Fast bei jeder Darstellung des Tell kann man es erleben, daß der kleine Held neben dem großen durch Hervorruf für seine Leistungen belohnt wird, mögen dieselben in künstlerischer Beziehung zuweilen auch Manches zu wünschen übrig lassen. — Aehnlicher Erfolge pflegt sich der kleine Darsteller des Karl Berlichingen im Goethe'schen Götz zu erfreuen, so oft er seine Legende vom wohlthätigen Kinde aufsagt — und wenn er nun gar die Aepfel lieber gebraten ißt, als roh, da möchte ihn wenigstens der weibliche Theil des Auditorii mit dem Vater Götz gar zu gern beim Kopf nehmen und den allerliebsten Buben für seine Naivität recht gründlich abherzen. Selbst der kleine Baruch Spinoza, den Gutzkow im fünften Akte seines Uriel Akosta mit dem Geistesstempel des zukünftigen Denkers an der Stirn, spekulirend über seinen Blumenstrauß, einführt, nöthigt dem Zuschauer ein beifälliges Lächeln ab, mag sich vor seinen Augen der jugendliche Philosoph noch so altklug gebehrden. — Kinder gefallen und rühren immer schon durch ihr Erscheinen auf den Brettern.

Auf diesen Ausspruch des Altmeisters Goethe hin und gewissermaßen unter seiner Verantwortlichkeit unternehme ich es, eine Kinderschaar vorzuführen, die ich einer besonderen Theilnahme um so mehr empfehlen kann, als sie von besonders guter Familie stammt. —

Shakespeare's Kindergestalten sind es, die ich zu skizziren beabsichtige, wie sie mir aus den Dramen des großen Briten entgegen treten. Der Portraiteur übernimmt hierbei allerdings kein besonderes Risiko — sie müssen ja rühren, müssen gefallen diese Kindergestalten — wenn Altmeister Goethe Recht hat.

Bevor wir jedoch auf das Spezielle eingehen, sei es gestattet, einige allgemeinere Bemerkungen vorauszuschicken.

Jede dramatische Aktion, wenn sie interessiren soll, muß der Ausdruck einer seelischen Erregung sein, die den Gang der Ereignisse von vornherein bedingt, beherrscht, bis zur Umkehr steigert und zur Katastrophe treibt. — Leidenschaft oder Berechnung — je nach der Verschiedenheit des Vorwurfs — stellen sich als die Faktoren dar, mit welchen die dramatischen Dichter zu rechnen haben und bilden das agens, gewissermaßen die Spindel, um die sich die Handlung dreht, und je mehr der Autor fesseln, je mehr er mit sich fortreißen will, desto leidenschaftlicher muß er die Seele seines Helden bewegen oder mit desto feinerer Berechnung muß er ihn den Faden der Aktion abspinnen lassen. Leidenschaft, wie sie hier erfordert wird, liegt aber einer Kindernatur so fern, wie Berechnung, und würde der Autor, welcher ein Kind als selbstbestimmenden Helden einer dramatischen Aktion hinstellen wollte, nur eine Karrikatur schaffen können, von der sich der Zuschauer mit Widerwillen abwenden müßte. — Wenn hiernach das Kind als dramatisches agens von der

Bühne ausgeschlossen bleibt, so soll dies nicht heißen, daß nicht auch sein Schicksal den Gegenstand einer dramatischen Behandlung abgeben könnte. — Versteht es der Autor, den Zuschauer für das Geschick eines Kindes zu interessiren, so kann er dasselbe immerhin in den Mittelpunkt der dramatischen Aktion stellen — nur freilich bleibt das Kind hierbei lediglich Objekt; das beeinflussende, treibende Element muß in die Seele eines gereifteren Subjekts gelegt werden.

Aus diesem Allen ergibt sich von selbst, daß die Stellung der Kinderrollen im Drama nur eine episodische sein kann, selbst da, wo sich die Fabel um das Geschick eines Kindes dreht.

Alles Episodische unterbricht den straffen Verlauf der Handlung. — Interessirt und fesselt diese Letztere, wie sie es soll, so ist jede Unterbrechung für den den Gang der Aktion mit Theilnahme und Spannung verfolgenden Zuschauer störend, und wird diesen Charakter nur dann verlieren, wenn es der Autor versteht, der Episode oder episodischen Figur so viel Salz und Würze beizumischen, daß dem Zuschauer über die Störung weggeholfen wird. Natürlicher Weise darf der Dichter die Geduld des Zuschauers, dessen Hauptinteresse der Haupthandlung zugewendet bleiben muß, nicht auf eine allzu harte Probe stellen. — Er muß sich beschränken, genau ökonomisiren und mit richtigem Takte die allerdings feine Grenze treffen, die dem Nebensächlichen gesetzt ist. — Jede Ueberschreitung, selbst wenn sie mit Geist und Poesie bemäntelt wird,

schädigt das Ganze und führt zur Sünde wider die Technik des Dramas.

Eine scharfe, knappe Individualisirung der Charaktere ist hiernach das Haupterforderniß für die Gestaltung der episodischen Figuren, die eines Theils nur leichthin mit wenigen Strichen zu skizziren, andern Theils mit volleren Farbentönen und in ausgeführteren Formen darzustellen sind, je nachdem der Autor die Episodenrolle in entferntere oder nähere Beziehung zu der Hauptaktion zu bringen beabsichtigt.

Meister Shakespeare hat auch hierin das Höchste geleistet. Seine episodischen Figuren bestehen die Probe durchweg, im ernsten Charakter, wie im Clown — überall die sichere Hand, die da nur skizzirt, wo die Oekonomie des Stückes bloße Konturen erfordert, da mit satterem Pinsel malt, wo das Kolorit entschiedener auftreten muß — überall scharfe Zeichnung, charakteristische Farbe.

Gerade an seinen Kindern tritt uns die Meisterschaft des großen Briten im Gestalten lebhaft vor's Auge; denn wenn bei den sechzehn kindlichen Charakterköpfen, die ich im Bilde zu zeigen gedenke, nur einige wenige Züge als dieselben wiederkehren, in den meisten dagegen der mannichfaltigste Ausdruck sich ausprägt, so kann man nur staunend vor dem Reichthum solcher poetischen Schöpferkraft stehen, die sich selbst bis auf die Kinderwelt erstreckt.

Von jenen sechzehn Figuren ist die Eine, die des Arthur Plantagenet im König Johann mit besonderer

Sorgfalt und Vorliebe ausgeführt, und allerdings bildet das Recht dieses Kindes auf den von seinem Oheim usurpirten Thron Englands den Brennpunkt der Historie. — Diesem am nächsten stehen, was die Ausführung anlangt, der Sohn Heinrichs des Sechsten Edward, Prinz von Wales, und der junge Lucius im Titus Andronicus, welchen Beiden der Dichter einen wenn auch geringen Antheil an der Handlung zuertheilt, ingleichen der Page Motte in der Verlorenen Liebesmüh, dessen genauere Charakterisirung die Tendenz der Komödie, wie wir weiter unten sehen werden, bedingt. — Die übrigen Zwölf, darunter ein einziges Mädchen, die Tochter Clarence's in Richard dem Dritten, sind mehr oder weniger leicht hingeworfen, manche nur mit einem Dutzend Worte ausgestattet, immerhin jedoch alle ohne Ausnahme so scharf und treffend gezeichnet, daß Einem selbst aus wenigen Strichen das ganze Kindergesicht entgegenlächelt, vielfach durch Thränen, überall gefällig wenigstens da, wo es nicht rührt. Und so bleibe denn das Goethe'sche Merkwort auch für die Zusammenstellung der Einzeln-Charaktere maßgebend; sehen wir also zu, ob und inwieweit die verschiedenen Shakespeare-Kinder unsere Theilnahme zu erregen im Stande sind; ob sie uns Rührung oder doch wenigstens Wohlgefallen abgewinnen können.

Den ersteren Effekt erzielen unstreitig die sämmtlichen, durchweg tragisch gehaltenen Kinder der englischen Historie, und von diesen vor Allen die Gestalt des Arthur Plantagenet im König Johann, die wir

einer eingehenderen Besprechung unterwerfen müssen, weil sie der Dichter, wie erwähnt, am reichlichsten ausgestattet hat.

Auf Grund eines untergeschobenen Testaments des Königs Richard Löwenherz hat dessen jüngerer Bruder Johann von dem englischen Throne Besitz genommen, obschon der eigentlich Berechtigte in dem Sohne des älteren Bruders, des vorverstorbenen Gottfried von Bretagne, in dem kindlichen Arthur Plantagenet noch lebt. Konstanze, die Mutter Arthur's, tritt als Verfechterin der Rechte ihres Sohnes an den usurpirten englischen Thron auf und bedient sich hierzu der Hülfe des französischen Königs und des österreichischen Erzherzogs, während die Großmutter des eigentlichen Thronerben Ellinor auf die Seite des Usurpators, ihres Sohnes Johann tritt. Das Schwert soll entscheiden; da stiften die Bürger der Stadt Angers, vor welcher die feindlichen Heere lagern, zwischen den Streitenden, allerdings unter heftigem Widerspruche Konstanze's, einen Frieden, nach welchem Arthur mit dem Gebiete von Angers abgefunden werden soll und die Nichte Johann's und Base Arthur's, Blanka von Kastilien, an den Dauphin von Frankreich unter Mitgabe der Bretagne verheirathet wird. — Diesen Frieden verwirft Rom, indem es den Usurpator Johann wegen verschiedener Eigenmächtigkeiten gegen die Kirche mit dem Bannfluche belegt, der den Verfehmten von Frankreich scheidet. — Der Krieg entbrennt. — Johann gewinnt Angers und nimmt Arthur gefangen. Nach

England zurückgekehrt, giebt er seinem Kämmerer Hubert Befehl, den Knaben aus dem Wege zu räumen; Hubert wird jedoch in der bekannten „Blendungsscene“ durch die Bitten des Kindes bewogen, von seinem Vorhaben abzustehen. — Arthur, des Oheims Mordpläne fürchtend, versucht seinem Gefängnisse zu entfliehen und von der Mauer springend, kommt er zu Falle und — zu Tode. — Inzwischen hat Rom von Neuem geschürt und Frankreich zum Heereszuge nach England getrieben, woselbst wegen des Todes Arthur's unter den Baronen ein Aufruhr gegen Johann ausgebrochen ist. Unter solchen Umständen beugt sich der Usurpator unter die Macht Roms, nimmt die Krone von dem Pabste zu Lehn, muß sich jedoch nichtsdestoweniger mit den Franzosen in einen Kampf einlassen, dem die Rückkehr der Barone zu den englischen Fahnen und der Tod des von einem Priester vergifteten, zuletzt wahnsinnigen Johann ein Ende macht.

In dieses Labyrinth von Irrungen und Verwickelungen, Treubrüchen und Intriguen, in dieses Wirrsal macchiavelistischer Hetzereien und politischen Eigennutzes stellt der Dichter die Gestalt eines unschuldigen Kindes mitten hinein und wirft sein Recht und schließlich auch sein Leben erbarmungslos unter die ehernen Räder des dahinrollenden Streitwagens. Alles, was in dieser Historie handelnd auftritt, kehrt die Spitze gegen dies arme Kind und ruht nicht, bis es dem Untergange verfallen ist. — Der Wankelmuth des Franzosenkönigs, die Treulosigkeit Oesterreichs, der gegenseitige Haß der

beiden Frauen Ellinor und Konstanze, die gewissenlose Gier Johann's und schließlich noch die pfäffische Perfidie des römischen Stuhls — dies Alles entladet sich über dem Haupte des Knaben wie ein fortwährendes Gewitter, Blitz auf Blitz — selbst die Mutterliebe wird dem Kinde verderblich durch die Leidenschaftlichkeit, den Stolz Konstanze's und die Hast, mit der sie die Ansprüche ihres Prinzen über den Haufen wirft, wo sie fördern will. — Wenn sich am Ende die Barone für den todten Prinzen erklären, so klingt dies fast wie ein Hohn des Schicksals, zumal diese racheschnaubenden Lords die nächste Gelegenheit ergreifen, sich dem Usurpator wieder in die Arme zu werfen.

Der Arthur Plantagenet der Geschichte ist ein den Lebensjahren nach älterer, gereifterer, der seine Ansprüche in eigener Person verficht. Was kann den Dichter dazu veranlaßt haben, den Kronprätendenten in die Kinderschuhe zu stecken und ihn damit zu einer Thatenlosigkeit zu verurtheilen, die dem realen Gange der Geschichte zuwiderläuft?

Zunächst fand Shakespeare den Kindercharakter Arthur's in einem älteren, zweitheiligen Stücke: „The Troublesome Reign of King John“, das er dem seinigen wesentlich zu Grunde gelegt hat, vor, und hatte um so weniger Veranlassung, dieser bei seinem Publikum bereits traditionell und populär gewordenen Figur eine andere Gestalt zu geben, als sich ihm in der Kindesunschuld das beste ethische Element wie von selbst darbot, mit dem er rührend auf die Gemüther

zwischen all dem Gewirre von Intrigue, Hinterlist und Gewissenlosigkeit wirken konnte.

Und wie wirkt dieses Dichtergebilde! Man denke sich einen Blondkopf mit blauen, langbewimperten Augen und weichen, reinen Zügen — das lieblichste Geschöpf der Welt „seit des Erstgeborenen Kain Zeit bis auf das Kind, das erst seit gestern athmet“, „von Gaben der Natur mit Lilien und jungen Rosen prangend“, von der kindlichsten Schamhaftigkeit, einer mädchenhaften Scheu, die ihm bei dem Gezänk der Frauen Ellinor und Konstanze die Worte auspreßt:

— Still, gute Mutter!
Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab —
Ich bin's nicht werth, daß solch' ein Lärm entsteht —

dabei von einer gutmüthigen Theilnahme, die selbst seinem Gefangenwärter nur Gutes und Liebes angedeihen lassen will:

Seid krank Ihr, Hubert? Ihr seht heute blaß —
Im Ernst, ich wollt', Ihr wärt ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufbliebe, bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb Euch mehr, als Ihr mich liebt.

In der kindlichsten Naivität flieht er vor den Knechten, die nur das glühende Eisen herbeischleppen, zu Hubert, der selbst ihm die Augen ausbrennen will — die Unschuld flüchtet vor dem Mord zu dem Mörder, in welchem sie instinktiv noch einen Funken Mitleid ahnt:

Arth. O helft mir, Hubert, helft mir! Meine Augen
Sind aus schon von der blut'gen Männer Blicken.
Hub. Gebt mir das Eisen, sag ich — bindet ihn!

Arth. Was braucht Ihr, ach, so stürmisch rauh zu sein?
Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten —
Um's Himmelswillen nur nicht binden, Hubert.
Nein, hört mich, Hubert — jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm,
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen sagen,
Noch will ich zornig auf das Eisen seh'n.
Treibt nur die Männer weg, und ich vergeb' Euch,
Was Ihr mir auch für Qualen anthun mögt.

Bei dieser Fülle von Liebenswürdigkeit ist der Knabe in der eben citirten Blendungsscene mit der hinreißendsten Beredtsamkeit ausgestattet. — Kreyssig (I, S. 476) findet diese Beredtsamkeit insofern gar zu beredt und deshalb unnatürlich, als das Kind mit schwülstigen Bildern und Gleichnissen spiele und sich in geistreich poetischen Anspielungen ergehe, als z. B. über die Schamröthe des rothglühenden Eisens, ferner in der Vergleichung der aufsprühenden Funken mit dem Hunde, der nach seinem Herren schnappt und der todten Kohle mit dem reuigen, in Asche trauernden Sünder.

Der sonst so idealistische Interpret verfällt hier ganz gegen seine Natur in eine Beurtheilungsweise, die selbst dem jetzt Mode gewordenen sog. Realismus alle Ehre machen würde. — Daß ein Künstler, wenn er eine Situation, einen Affekt darzustellen hat, die Natur zum Vorbilde nimmt, um seinem Gebilde die charakteristischen Züge aufzuprägen, ist selbstverständlich. Die Natur ist jedoch nicht überall und durchweg künstlerisch; sie bedarf der Verklärung, des Herausarbeitens

des gemein Menschlichen aus dem rohen Stoff, wie es Aristoteles nennt. — Ein Dichter darf seine Gestalten nicht in der Sprache des gewöhnlichen Lebens reden lassen, wenn er erheben, rühren will; dazu gehört der Ausdruck charakteristischer Schönheit, und heißt es der Phantasie die Flügel binden und sie zur nackten Wirklichkeit herabzwingen, mit einem Worte: sie des Poetischen entkleiden, wenn man der Fülle des Ausdrucks die Grenze des gemein Menschlichen aufnöthigt. Das Bild, das Gleichniß aber ist ein goldener Zierrath an dem Gewande der Muse, und warum soll die Unschuld, die kindliche Naivität, wo sie poetisch dargestellt wird, diesen Schmuck entbehren? Außerdem übersieht der Interpret, daß die Bildlichkeit gerade das Element ist, in welchem sich der kindliche Geist bewegt. — Die ersten Anfänge der Literatur bei allen in der Entwickelung begriffenen Völkern lassen überall einen großen Reichthum von Sprüchwörtern, schlagenden Vergleichen und treffenden Bildern erkennen, und noch heutigen Tages kann man in jeder Kinderstube die Wahrnehmung machen, daß der Kinderseele da ein Bild sich darstellt, wo ihm die Reflexion fehlt. — Außerdem ist Arthur um so mehr zu diesen verurtheilten Gleichnissen berechtigt, als ihn der Dichter neben dem Reize der zartsinnigsten Liebenswürdigkeit mit einer intellektuellen Begabung ausgestattet hat, die von vorreifer Entwickelung und frühklugem Geiste zeugt.

Und doch — bei aller dieser Begabung hält ihn der Dichter innerhalb der engsten Schranken der Kind-

lichkeit, was jenem vorshakespeare'schen Arthur in dem frühern König Johann fehlt. — Dort weiß der Knabe recht wohl, daß der Besitz der ihm vorenthaltenen Krone etwas Großes sei, und er spricht dies seiner Mutter gegenüber aus. — Hier hat Arthur Plantagenet nicht die geringste politische Ader, nicht eine Ahnung von seiner öffentlichen Mission. Er will lieber im Grabe liegen, als das Gezänk um sein Recht mit anhören; er hütet lieber die Schafe, als daß er ein gefangener Prinz wäre; er würde vorziehen, eines Knechts wie Hubert's Sohn zu sein, wenn er nur Liebe bei seinem Vater zu finden sicher wäre. Ein einziges Mal nimmt dieser Erbe eines Thrones gewissermaßen einen politischen Anlauf, als er den Erzherzog von Oesterreich als Verfechter seines Rechts begrüßt: doch, als müßte er solch' ungewohnter Aeußerung den Stachel nehmen, beeilt er sich, sie durch einen recht wenig politischen Zusatz zu mildern:

> Gott wird Euch Löwenherzens Tod verzeihn,
> Je mehr Ihr seiner Abkunft Leben gebt,
> Ihr Recht mit Euren Kriegesflügeln schattend.
> Seid mir bewillkommt mit ohnmächt'ger Hand,
> Doch einem Herzen reiner Liebe voll.

Freilich pflegt sich die Politik für jede Vernachlässigung an demjenigen zu rächen, den das Geschick dazu berufen hat, sie mit energischer Faust erfassen zu müssen. — Erbarmungslos wirft sie den Energielosen zu den Todten. — So ist dies Kind bei aller Unschuld dem Untergange geweiht, weil es zu zart

geartet ist, seine ihm vom Schicksal aufgenöthigte politische Rolle zu spielen. Sein gutes Recht, das Recht auf eine Krone kehrt die Schneide gegen seinen eigenen Träger, eben weil dieser zu schwach ist, es zum Austrag zu bringen. Arthur Plantagenet stirbt nicht um und für dieses sein Recht, sondern indem er ihm den Rücken kehrt und sich zur Flucht wendet, die ihn jeder ferneren politischen Aktion überheben soll.

Dafür aber ist sein Hinscheiden ein Hauch, der durch die Saiten einer Harfe zittert — ein Mollakkord, so sanft, so einschmeichelnd, als löse er eine Reihe von Dissonanzen auf.

Wodurch ist dieser Tod verschuldet und wie ist er vereinbar mit den Anforderungen der poetischen Gerechtigkeit? fragt Gervinus (II, S. 308). Der scharfsinnige Interpret des Dichters tröstet sich hier mit dem frommen Volksglauben, daß diese schuldlose Seele in ihrer engelreinen Vollendung für diese niedere Welt zu gut erscheine und sich zu dem Mitleid und dem Schmerz über ihren Hintritt das Wohlgefühl mische, sie den rauhen Berührungen dieses Lebens entrückt zu sehen. — Das ist recht schön empfunden, indessen man kann diesen Trost und alle weitere Motivirung recht wohl entbehren. — Nach einer tragischen Schuld des Knaben hat man gar nicht zu fragen, denn er kommt ja lediglich als Objekt in Betracht; er darf ja gar nicht handelnd auftreten, darf Nichts verschulden. An ihm wird eine Schuld vollzogen, und für das an dem Kinde verübte Verbrechen muß den Verbrecher die

Strafe ereilen — gegen diesen allein muß die poetische Gerechtigkeit walten. Und der Dichter der Historie läßt sie walten, indem er den Usurpator mit Wahnsinn und Untergang straft. — Wollten sich die dramatischen Autoren bestimmen lassen, gegen alle Figuren des Dramas, selbst gegen die episodischen, diese sentimentale Art poetischer Gerechtigkeit in Anwendung zu bringen, dann wüßte man sich wahrlich vor lauter Gerechtigkeit bald gar nicht mehr zu lassen, und es ginge dann auch in der Tragödie Alles recht hübsch gemüthlich hausbacken zu. — Nun, begnügen wir uns mit einer ungeklügelten, aber um so herzlicheren Trauer um dies holdselige Kind, das der Dichter mit der ganzen Fülle seines poetischen Reichthums umgeben und innerlich so vertieft hat, daß Elze im Einklange mit Malone die Vermuthung aufstellt, Shakespeare habe in der Zeichnung Arthur's dem eigenen Schmerze über den Verlust seines Sohnes Hamnet Ausdruck gegeben.

Im diametralsten Gegensatze zu Arthur Plantagenet bewegt sich wenigstens nach einer Richtung hin Edward Lancaster, Prinz von Wales, der im dritten Theile Heinrichs des Sechsten als Beiläufer der Lancasterpartei zum Vorschein kommt. In ihm ist jeder Zoll ein Prinz, jede Fiber politisch. — Selbstbewußt und kühn tritt er unter die Großen des Reichs, als sein Vater, der schwache Heinrich VI. die Krone dem Stamme der weißen Rose vererben will und ruft:

Vater, Euch steht nicht frei, mich zu enterben —
Seid Ihr doch König, und so folg' ich nach.

Seiner Mutter, der Königin Margarethe, schließt er sich mit Wärme an, weil sie die Rechte der rothen Rose mit dem Schwerte verficht und die Rolle des Königs, seines Vaters spielt, oder, wie Gloster in seiner cynischen Weise sich ausdrückt „für Lancaster die Hosen trägt". Vor York läßt sich der Knabe den Ritterschlag ertheilen und empfängt ihn mit solch' kühnem Wesen, daß selbst der grimme Clifford schier in Bewunderung ausbricht. Warwick, den stolzen Königsmacher, der vor seiner Wandelung für die Sache der weißen Rose die Gerechtigkeit in Anspruch nimmt, weist er nicht allein muthig in die Schranken:

> Ist das, was Warwick dafür ausgiebt, recht,
> Dann giebt's kein Unrecht, dann ist Alles recht:

er fordert auch von ihm, dem hoffährtigen, allmächtigen Lord im Angesicht des französischen Hofes, vor welchem Warwick für König Eduard um die schöne Bona wirbt, daß er sich vor Margarethe als echter Königin, vor ihm, als dem echten Prinzen beuge. — Auf der Haide von Tewksbury feuert der Knabe die niedergeschlagenen Lords von der rothen Rose zu fortgesetztem Kämpfen an, so daß Oxford in die Worte ausbricht:

> O wackrer Prinz! Dein rühmlicher Großvater
> Lebt wieder auf in Dir; lang mögst Du leben,
> Sein Bild erhalten, seinen Glanz erneu'n,

und als er auf demselben Schlachtfelde gefangen vor den triumphirenden König Eduard geführt wird, weist er dessen Vorwurf, ein Rebell zu sein, scharf zurück:

Sprich wie ein Unterthan, ehrsücht'ger York,
Nimm an, mein Vater rede jetzt aus mir,
Entsag' dem Thron und knie' Du, wo ich stehe,
Weil ich an Dich dieselben Worte richte,
Worauf Du, Frevler, Antwort willst von mir.

Vom Herzog Clarence dafür ein vorlauter, ungezogener Knabe gescholten, antwortet er:

Ich kenne meine Pflicht, Ihr brecht sie Alle,
Wollüst'ger Eduard und meineidiger Georg
Und mißgeschaff'ner Richard. Alle wißt,
Verräther wie Ihr seid, ich bin Eu'r Obrer,
Du maßest meines Vaters Recht und mein's Dir an.

Ohne Klagelaut empfängt dieser straffe, energische Knabe den Todesstreich. Sein Sterben ist — um in dem früheren Bilde zu bleiben — ein herber, schriller Mißklang, weniger Trauer, als Entrüstung gegen die Kindesschlächter erweckend.

Der unselige Rosenkrieg, wie ihn der Dichter in seiner Historie vor unsern Augen aufrollt, fordert noch mehr Opfer aus der Kinderwelt. Von jetzt ab sind es nur Knospen der weißen Rose, die der Sturm entblättert.

Auf der Ebene vor Sandal, der Burg, in welcher die Königin Margaretha den Prätendenten York belagert, begegnet Rutland, der jüngste vom Stamme der York's mit seinem Lehrmeister fliehend, dem grimmen Clifford. — Kaum erblickt der Knabe den Erbfeind seines Geschlechts, so schließt er die Augen, wohl zunächst in dem kindlichen Glauben, daß er, selbst nicht sehend, auch nicht gesehen werde, dann aber, um dem

drohenden Blicke seines Schlächters nicht zu begegnen. — In den rührendsten Tönen bittet er um sein Leben, und als taub diesen Bitten der grimme Clifford den Mordstahl hebt, erfleht er wenigstens eine kurze Frist zum Beten, richtet jedoch seine Bitte statt an den Himmel immer wieder an seinen Peiniger:

Ach, laß mich lebenslang gefangen sein,
Und geb' ich Anlaß dann zum Aergerniß,
So bring mich um — jetzt hast Du keinen Grund.

Gefällt von dem Schwerte des blutigen Lords stirbt er mit einem lateinischen, vom Lehrmeister erlernten Spruche. — Sein Vater York, der harte Mann, der Mann von Stahl und Eisen, weint um seinen süßen Jungen, seinen holden Rutland Thränen des bittersten Schmerzes.

Rutland York hat einige Portraitähnlichkeit mit Arthur Plantagenet — in beiden Kindergesichtern begegnen wir demselben Ausdruck sanfter Liebenswürdigkeit. Ihre Situation ist auch eine gleiche. Der Eine bittet um sein Augenlicht, der Andere um sein junges Leben. — Der kleine Rutland kommt mir nur um ein gutes Theil schlauer vor, als Arthur. — Dieser weiß nichts Besseres, als in seiner Unschuld sich an das Herz seines Peinigers zu wenden, während Rutland instinktiv das Ehrgefühl des Edelmanns, der ihn umbringen will, rege zu machen versucht.

An Männern räche Dich und mich laß leben!

fleht er und indem er den gewaltigen Parteigänger an

seinen Vater York, als an einen würdigeren Widerpart, verweist, setzt er hinzu:

Er ist ein Mann, miß, Clifford, Dich mit ihm!

Wenn er schließlich mit seiner Schlauheit doch weniger ausrichtet, als Arthur mit seiner herzlichen Unschuld, so zeigt dies eben nur, daß der plebejische Hubert mehr Gemüth hat, als der aristokratische Lord Clifford Ehrgefühl.

Beide Kinder sterben mit einem Gebet auf den Lippen: der seelenvolle Arthur haucht sein Leben in die selbstempfundene Bitte aus:

Nimm Gott die Seel' und England mein Gebein,

während Jung-Rutland mit dem Schulspruche scheidet:

Di faciant, laudis summa sit ista tuae —

bei aller instinktiven Pfiffigkeit ein rührend unentwickeltes Wesen, daß seine lateinische Lektion selbst unter dem Schlächterschwerte Clifford's nicht vergißt.

Besonders reich an Kindercharakteren ist der Schluß der englischen Historie Richard's III., indem uns hier die beiden Söhne Eduard's und die zwei Kinder Clarence's vorgeführt werden.

Die beiden Letztern, ein Knabe und ein Mädchen, stellen sich uns in einer einzigen Scene und hier bloß als Leidtragende dar. — Ihren Vater, den Herzog Clarence, hat König Eduard der Vierte auf Anstiften Gloster's im Tower umbringen lassen. König Eduard ist aber auch inzwischen zu seinen Vätern versammelt, und so sitzt die Mutter dieser drei Brüder, die Stamm-

mutter der weißen Rose, die greise Herzogin York, zu ihren Füßen die spielenden Enkel, im Königspalast zu London und weint über den Tod der abgeschiedenen Söhne. In ihre Klagen mischt sich die bange Furcht vor den Bübereien ihres mißgeschaffenen, gleißnerischen Richard. — Ihre Schwiegertochter, die Königin-Wittwe Elisabeth tritt hinzu. — Dadurch steigert sich die Todtenklage zum Terzett, in welches die Kinderstimmen in den rührendsten Akkorden hineinklingen. Der Dichter führt die Kinder Clarence's nur ein, um die rein lyrische Klagescene zu dekoriren — wie Arabesken ranken sich die beiden knospenden Rosenzweige um die dunkeln Trauergestalten der gramerfüllten Fürstinnen.

Im Gegensatze hierzu zeigen sich uns die Söhne Eduard's im Sonnenschein des Lebens, helle Gestalten voller Lebensmuth und Frische.

Der Aeltere, nach der Geschichte 13 Jahr alt, Eduard von Wales, zieht nach dem Tode seines Vaters als Eduard V. zum Throne berufen in London ein, empfangen von der Bürgerschaft, den Großen des Reichs und dem Lord-Protektor, dem schurkischen Gloster. Das Gebahren des kindlichen Königs ist ganz fürstlicher Art, sein Wesen ernst, sinnig. — Obwohl er ungern in den Tower geht, wohin ihn sein Oheim Gloster dirigirt, um ihn von der Königin-Mutter und deren Verwandtschaft zu trennen, bewahrt er Haltung genug, seinen Unmuth hinter historischen Erörterungen über das alte Bauwerk und den Erbauer Julius Cäsar zu verbergen. Mit seinen

dunklen, klugen Augen durchschaut er die Tücke Gloster's wenigstens in so weit, daß er ihm mißtraut und Gefahr von ihm fürchtet. — Sein blonder Bruder dagegen, elfjährig, der kleine Herzog Richard York ist keck, sorglos, übersprudelnd und wechselt mit dem Oheim Gloster allerhand treffende Scherze, bis diese als zu weit gehend von Gloster plötzlich abgebrochen werden, sowie der kleine Schelm die Mißgestalt des Protektors zum Gegenstand seiner witzigen Anspielungen macht. Gloster's Pläne werfen in diesen Scenen bereits ihre dunkeln Schatten über die beiden Lichtgestalten, was diese jedoch nur um so plastischer hervortreten läßt. — Das jammervolle Schicksal der beiden holden Knaben selbst erfüllt sich hinter den Coulissen. — Die Mordscene, welche die Maler mehrfach als Vorwurf für wirksame, vielbewunderte Gemälde erwählt — ich erinnere an Hildebrandt, Paul de la Roche — entzieht der Dichter unsern Augen; wir erfahren von dem Tode der Kinder nur durch die Schilderung des gedungenen Mörders Tyrrel, dessen Reue und Erschütterung die Söhne Eduard's mit einer poetischen Verklärung umgiebt, wie sie durch die Vorführung der grausamen That selbst nimmermehr erreicht würde.

Geschehen ist die grausam blut'ge That,
Der ärgste Greuel jämmerlichen Mords,
Den jemals noch dies Land verschuldet hat.
Dighton und Forrest, die ich angestellt
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei,
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde,

Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend,
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeschichte.
O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar —
So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen —
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten. —
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube —
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
Das völligst süße Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet.
So hin sind Beide vor Gewissensbissen,
Daß sie nicht sprechen konnten, und ich ließ sie,
Dem blut'gen König den Bericht zu bringen.

Hiermit schließt die Reihe der englisch-historischen Kinder, in die wir den König Heinrich VI., obwohl derselbe in einer Scene der Trilogie als völlig unerwachsen auftritt, nicht mit aufgenommen haben, weil der Dichter in der Gestaltung dieses Charakters, den er von der Wiege bis zum Grabe in der sein ganzes Leben umfassenden dreitheiligen Historie behandelt, ganz andere Zwecke verfolgt und nicht den Kindercharakter als solchen und episodisch darzustellen beabsichtigt, sondern die Entwickelung des Rosenkriegs von seinen Anfängen bis zu seinem endligen Verlaufe in die Person dieses unglücklichen Königs legt.

Während uns die tragischen Geschicke jener prinzlichen Kinder mit tiefer Wehmuth erfüllen, nehmen die Kindergestalten der Römerdramen unsere Theilnahme

nach anderer Seite hin in Anspruch — nach der gefälligen.

Von diesen springt uns zunächst der kleine Wildfang **Marcius**, das Kind Coriolan's entgegen. Er wird uns in der gleichnamigen Tragödie zwei Mal vorgeführt, zunächst in einer Schilderung seiner Großmutter Volumnia und der Hausfreundin Valeria, und dann persönlich in der großen Scene, in welcher Coriolan durch die Bitten der Frauen bestürmt und schließlich bewogen wird, von der Belagerung Roms abzustehen. — Die Großmutter Volumnia sieht in dem kleinen Enkel nur des Vaters Art, der sich lieber mit Schwertern abgeben und die Trommel hören will, als auf seinen Schulmeister Acht geben, während die Hausfreundin Valeria seine Entschlossenheit rühmt:

> „Ich sah ihn einem glänzenden Schmetterlinge nachlaufen, und als er ihn gefangen hatte, ließ er ihn wieder fliegen, und wieder ihm nach, und fiel der Länge nach hin, und wieder aufgesprungen, und ihn noch einmal gefangen. Hatte ihn sein Fall böse gemacht, oder was ihm sonst sein mochte, aber er knirschte mit den Zähnen und zerriß ihn. O, Ihr könnt nicht glauben, wie er ihn zerfetzte."

Im Lager der Volsker vor Rom, als Coriolan den Bitten seiner Mutter und der Gattin Widerstand leistet, bricht der kecke Bursch in die Worte aus:

> — Auf mich soll er nicht treten!
> Fort lauf ich, bis ich größer bin, dann fecht' ich.

Man sieht, man hat es hier mit einem kleinen Renommisten zu thun, dessen Keckheit in der Nachsicht des Vaters und den Lobsprüchen der Großmutter besondere

Nahrung gefunden haben mag. Auch was Valeria von ihm als Entschlossenheit rühmt, schmeckt wohl mehr nach jungenhafter Unbändigkeit. Bei alledem steckt in dem Knaben ein Zug von Kernhaftigkeit, der an den markigen Sinn des Vaters, des römischen Erzjunkers erinnert — wir haben eben einen Marcius in Taschenformat vor uns!

Römischer als dieser Junker en miniature erscheint uns der junge Lucius im Titus Andronikus, obwohl diese Tragödie in die späteste Kaiserzeit, in die Periode der völligen Decadence des römischen Wesens fällt. — Dies Drama, eine Jugendarbeit des Dichters, welche, noch der Geschmacksrichtung des altenglischen Theaters angehörig, die Wuth- und Kraftstücke Kyd's und Marlowe's an Ungeheuerlichkeiten weit hinter sich läßt, führt uns das Schicksal eines römischen Geschlechts von altem Schrot und Korn, der Androniker, in einer Kette von Gräueln und Schandthaten vor — um so leuchtender und wohlthuender hebt sich auf diesem düstern Gemälde das Kindergesicht des jungen Lucius ab, des Enkels des von dem erbärmlichen, gewissenlosen Kaiser Saturninus gemißhandelten Feldherrn Titus Andronikus. — Ich habe schon darauf hingewiesen, daß diese Kindergestalt zu den ausgeführteren des Dichters gehöre. — Zunächst erweist sich der junge Lucius weich und gefühlvoll gegen den Schmerz des Großvaters, der durch die Grausamkeit der kaiserlichen Sippe ein Reis seines edeln Stammes nach dem andern gefällt sieht — ihn rührt das Elend seiner

Muhme Lavinia, die die kaiserlichen Stiefsöhne entehrt und verstümmelt haben, und doch ist er kindlich genug, vor der hastigen Erregung der sonst so sanften Muhme zu erschrecken, sein Schulbuch, den Ovidius, in der Angst zu Boden zu werfen und vor dem sich ihm darstellenden Bilde des Entsetzens die Flucht zu ergreifen. — Doch, als es zu Tage kommt, was mit Lavinia geschehen ist und wer sie entehrt hat, regt sich in dem kleinen Burschen der ganze Römersinn seines Geschlechts: Rache den Barbaren!

— Wär' ich ein Mann, so böte
Der eignen Mutter Schlafgemach nicht Schutz
Den niedern Sklaven, die Roms Joch entfloh'n.

Und er begnügt sich nicht bloß mit Worten, der kleine Lucius; er betheiligt sich auch an dem Rachewerk der Androniker gegen Saturninus und die Gothische Sippe, allerdings insoweit, als es eben nur einem Kinde gestattet ist. — Der Held Titus, sein Großvater, verfällt über die an seinem Hause verübten Gräuel in eine seltsame Seelenstimmung, welche Ulrici (II, S. 170) treffend als ein Helldunkel zwischen Wahnsinn und planvoller Besonnenheit, zwischen spielender Gedankenlosigkeit und energischer Geistesgegenwart bezeichnet. — In diesen hochpoetischen, ergreifenden Scenen bedient sich der Dichter der Kindesunschuld, um gewissermaßen den Botenläufer von dem Somnambulismus des greisen Helden zur Nemesis darzustellen, und läßt den Knaben den Schändern der Lavinia das Gastgeschenk seines Großvaters überbringen, das sie sicher machen und in

die Falle locken soll, führt ihn auch als gewandten Bogenschützen auf, als die Androniker die Rachepfeile an die Götter in die kaiserliche Burg abschießen. — Der blutigen Katastrophe bleibt er natürlich fern; nur ein Klagelaut über den Fall des Großvaters entringt sich den Kinderlippen — doch daß er rein bleibt und sich bei alledem als echter Sproß des Androniker's gezeigt hat, giebt dem Zuschauer die Gewähr, daß er dereinst das Werk seines Vaters, des am Schlusse der Tragödie zum Kaiser ausgerufenen Lucius Andronikus, den gefallenen Staat wieder aufzurichten, gewiß nicht zu nichte machen werde.

Einen dritten römischen Knaben führt uns der Dichter im Julius Cäsar in der Person des kindlichen Dieners Lucius vor, der mit Treue und Pflichteifer seine Funktion versieht, der edeln Portia, seiner Herrin, so ergeben, wie dem edeln Brutus, seinem Gebieter, dafür aber auch wieder geliebt, so daß ihm Brutus im Zelte bei Sardes, als ihm Lucius die dunkeln Geister durch ein Lied bannen soll, und der Schlaf auf den armen Schelm „die bleierne Keule legt“, die Laute behutsam wegnimmt, auf daß sein Knabe nur ungestört weiter schlafen könne. — In ihm spiegelt sich die Hoheit des edeln Römerpaares: Brutus und Portia wieder.

Gegen ihn gehalten ist das übrige Pagengeschmeiß, so weit es Shakespeare selbst als dem Kindesalter zugehörig darstellt, allerdings eine durchtriebene Gesellschaft, deren naive Komik und kindliche Gewitztheit

jedoch mehr belustigend wirkt, als Mißbilligung hervorruft.

Im Timon von Athen tritt ein Bürschchen dieser Sorte auf, das für seine Herrin, irgend eine Schöne von der demi monde Athens, Posten trägt. — Er wechselt zwar nur ein paar Worte mit Apemantus, dem Cyniker — diese reichen jedoch hin, den Jungen als einen ausgetragenen Gamin der griechischen Großstadt zu charakterisiren.

Von diesem Schleppenträger der Liederlichkeit hebt sich allerdings noch vortheilhaft der Page Falstaff's ab, der kleine Robin, das Blitzkaninchen auf zwei Beinen, das verwünschte Alräunchen, wie ihn Sir John zu bezeichnen beliebt, das „ihm Prinz Heinz aus keiner andern Ursache in den Dienst gegeben hat, als um gegen ihn abzustechen". Wenn der niedliche Junge auch, in alle Praktiken und Kniffe der saubern Bande von Eastcheap eingeweiht, mit ebenso viel Fertigkeit als Behagen der wüsten Gesellschaft Handlangerdienste leistet, die Schenkwirthin Hurtig und die albernen Friedensrichter Schaal und Stille prellen hilft, den Lord-Oberrichter aufzieht und schließlich sogar seinen Herrn an die lustigen Bürgersfrauen von Windsor, Frau Fluth und Frau Page, um ein neues Wamms und ein Paar Hosen verräth, so verrichtet doch der kleine Schelm dies Alles mit einem Anflug so naiver Lustigkeit, daß man ihm nicht gram werden kann, selbst da, wo seine Schelmereien an die äußerste Grenze streifen. — Was jedoch den Burschen ganz besonders

ergötzlich darstellt, ist der beständige Aerger, den sein Herr, der fette Ritter, über die Erscheinung seines zwerghaften Begleiters empfindet und laut werden läßt. Sir John ist sich des lächerlichen Kontrastes zwischen seiner eigenen Außenseite und der winzigen Figur seines Pagen sehr wohl bewußt; er muß es täglich erfahren, daß ganz London sich über diesen Kontrast vor Lachen ausschüttet, so oft das komische Paar durch die Gassen schreitet — und diesen Spott gönnen wir dem fetten Cyniker von Herzen. Je toller Falstaff über seinen „Riesen" schimpft, um so drastischer wirkt das Widerspiel, mit um so größerem Behagen ruht unser Blick auf dem kleinen Männlein, das uns zu dem Vergnügen verhilft, auf Kosten des alten Spötters mit ganz London lachen zu können.

Daß der Dichter den Pagen Falstaff's in drei Stücken: Heinrich IV., zweiter Theil, den lustigen Weibern von Windsor und in Heinrich V. auftreten läßt, und daß der Schauspieldirektor Shakespeare die Rolle seinem Liebling Richard Robinson zuertheilte, zeigt zur Genüge, daß der Dichter und das Publikum auf diese Kindercharaktere gleich großen Werth legten.

Und in der That läßt Shakespeare den Wunsch des Poins: „daß diese schöne Blüthe vor dem Wurm bewahrt bliebe" wenigstens da, wo sich die Laufbahn unseres Robin schließt, in Heinrich V. in Erfüllung gehen. Wenn „ihn der Teufel auch überboten hat", so ist doch mindestens zu guter Letzt „sein guter Engel um ihn". Nach Falstaff's Tode fällt Robin als herren=

lose Waare den ruchlosen Spießgesellen Falstaff's: Pistol, Bardolph und Nym anheim, welche er in den französischen Feldzug begleiten muß. — Auf der Grenze der Mannheit angelangt, kann er das Leere und die Nichtswürdigkeit dieser Gesellen und ihres Treibens nicht länger ertragen; er fühlt das Bedürfniß, durch eine Gutthat seine wüste Jugend zu sühnen. — Er stirbt in der Vertheidigung des wehrlosen englischen Trosses gegen französische Ausreißer bei Agincourt. — Hermann Kurz bezeichnet ihn deshalb in seinem Texte zu Konewka's Falstaff-Silhouetten mit Rücksicht auf diese Umkehr als das Miniaturbildchen, worin sich die Entwickelung Heinrichs des Fünften selbst wiederspiegelt.

Sein Kollege in der Verlorenen Liebesmüh, Motte, ist zwar auch als das Vollblut eines Gamin gezeichnet, jedoch mehr frech mit der Zunge, als verwahrlost im Wandel, ein kleiner, naseweiser Spötter, schlagfertig, redegewandt, von dem Dichter allerdings mehr als Typus verwendet, als individualisirt.

Die Komödie der Verlorenen Liebesmüh oder Liebes Leid und Lust, von Schlegel als die Musterkomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spaßes bezeichnet, von Ulrici wegen der darin gelegten Minen und Contreminen als Intriguen-Lustspiel kategorisirt, ist ein Tendenzstück, eine Satyre auf die damaligen Auswüchse des zur Pedanterie ausgearteten Bildungstriebes, ein Plaidoyer für den einfachen Menschenverstand und das natürliche Gefühl, wie Kreyssig es nennt. — Die Unnatur spreizt sich darin in dreierlei Gestalt:

als zopfige Buchweisheit, repräsentirt durch den König von Navarra und seine drei Studiengenossen, als pedantisches Gelehrtenthum, dargestellt durch die Vokabeljäger Holofernes und Nathaniel, und endlich als der durch John Lilly damals in Mode gebrachte Euphuismus, in der ergötzlichsten Weise durch einen Spanischen Bettel-Don, eine Art Don Quixote, Armado, vorgeführt. Diese dreifache Narrheit findet ihr Gegenspiel und zwar die philosophische Marotte des Königs in den Contreminen der Prinzessin von Frankreich und ihrer Damen, die Schulmeister-Pedanterie in der noch größeren Narrheit der Clowns und endlich Armado's Euphuismus in den Einfällen unseres naseweisen Motte. — Dieser ausgetragene Gassenjunge ist in der That ganz dazu angethan, die satyrische Geisel gegen John Lilly's Abgeschmacktheiten zu schwingen und er leistet dies dem aufgeputzten Phrasenhelden gegenüber mit einem Aufwand von solch' treffendem Mutterwitz, wie man ihn gegenwärtig wohl bei den ausgesuchtesten Exemplaren der Berliner Straßenjugend anzutreffen in der Lage sein möchte. Im Verlaufe der Handlung übernimmt er sogar die Widerpartsrolle auch gegen die Schulmeister, und als die Philosophen und Gelehrten sich herbeilassen, zu Ehren der französischen Damen ein Festspiel zu arrangiren, verhöhnt er die ganze Gesellschaft, die ihm vorgeschriebene Rolle je nach den Umständen ex tempore ändernd, und ironisirt am Ende sein eigenes, winziges Ich, indem er, der Knirps, den Herkules tragirt. — Bei alledem läßt er

eine Art persönlicher Anhänglichkeit an seinen armseligen Herrn durchblicken, indem er bemüht ist, es nicht herauskommen zu lassen, daß sich Armado den Luxus eines leinenen Hemdes nicht gestatten kann. — Von den Shakespeare'schen Pagen ist Motte der eigentliche Humorist, dem der Zuschauer seine Sympathie so wenig versagen kann, wie dem gutmüthigen Berliner Gamin neueren Datums — trotz des losen Mundes.

Schließlich nimmt unser Interesse noch ein Trifolium von Knaben in Anspruch, welches insofern ein gemeinsames charakteristisches Merkmal mit einander verbindet, als an ihm ein gewisser Familienzug, das Verhältniß des filius familias hervortritt. Obwohl die hier gemeinten drei Figürchen nur leichthin skizzirt sind, so erkennt man doch sofort aus dem einen den kleinen Philister, aus dem zweiten das Muttersöhnchen, aus dem dritten den Altklugen heraus.

In den vierten Akt der Lustigen Weiber von Windsor schneit plötzlich eine episodische Scene hinein, in welcher der Pfarrer Evans dem kleinen Söhnchen der Frau Page, Wilhelm, lateinischen Unterricht giebt — eine Scene, die offenbar den Zweck hat, die bürgerliche, streng züchtige Atmosphäre in dem Page'schen Hause dem Zuschauer vorzuführen. Wilhelm tritt vor das Publikum mit seiner Lection wie ungefähr der kleine Berlichingen mit seiner Heiligengeschichte, nur daß aus diesem unverkennbar der zukünftige Mönch hervorsieht, aus unserm Wilhelm dagegen der derbe,

künftig einmal gut fundirte Shopkeeper von Windsor. — Wilhelm Page ist mein kleiner, hausbackener Philister.

In dem Prinzen Mamilius im Wintermärchen hat Shakespeare das Muttersöhnchen gezeichnet. — Seinem Vater, dem rauhen, jähzornigen König Leontes begegnet er gefügig, und kehrt nur da den „Jungen" heraus, wo er gewiß sein kann, dem Vater damit zu gefallen. — In den Gemächern seiner Mutter dagegen, im Kreise der Hofdamen, da ist sein Bereich. — Da theilt er Gunstbezeugungen aus; die Eine mag er nicht, weil sie ihn zu oft küßt, die Andere hat er lieber, weil sie feingeschwungene, dunkle Augenbrauen hat. — Seiner Mutter soll er das Wintermärchen erzählen, doch kaum hat er begonnen: „Es war einmal ein Mann, der wohnt' am Kirchhof —", so bricht er plötzlich ab; er will es der Mutter leise in's Ohr sagen, damit es die Hofdamen nicht hören, das launenhafte, verzogene Kind. — Als die Königin Hermione schuldlos in Haft und unter Anklage des Hochverraths genommen wird, stirbt das zarte Pflänzchen aus Herzeleid und Angst um sein Mütterlein.

Im Macbeth endlich beschließt der Usurpator, von den Schicksalsschwestern gewarnt, Macduff, den Than von Fife, zu verderben, und da dieser inzwischen nach England geflohen ist, einen wilden Griff in sein Nest zu thun. In der zweiten Scene des dritten Akts wird der Zuschauer nach dem Schlosse Fife geführt, woselbst Macduff's Gattin mit ihrem Söhnchen plaudert. —

Das Kind spricht über seines Vaters Flucht so verständig und witzig, daß die Mutter ausruft:

> Du sprichst so gut Du kannst und für Dein Alter
> Doch wahrlich klug genug —

Der Mutter gegenüber, die den Vater wegen seiner Flucht einen Verräther schilt, tändelt er mit artigen Einfällen und Reflexionen, indem er beweist, daß dies Wort nicht ernstlich gemeint sein könne — als jedoch die von Macbeth abgesendeten Mörder erscheinen und einer derselben es sich beikommen läßt, den Than von Fife einen Verräther zu nennen, wirft er ihm ein: „Du lügst, struppköpfiger Schurke!" an den Hals und empfängt dafür den Todesstreich. — Sterbend denkt das Kind nur an die Mutter und beschwört sie, sich durch die Flucht zu retten. Dies ist der Altkluge unter Shakespeare's Knaben und hiermit schließe ich mein Kinder-Album unter wiederholter Berufung auf Altmeister Goethe:

> „Klein erscheinet ihr zwar, doch wahrlich nicht kleinlich dem Herzen,
> Macht die Liebe, die Kunst jegliches Kleine doch groß."

II.

„Kein Dichter, sagt Gervinus, hat das weibliche Geschlecht zugleich wahrer geschildert und höher gefeiert, als Shakespeare." Diesen Ausspruch des Interpreten haben wir weniger dahin aufzufassen, als vindicire

derselbe dem britischen Poeten nur jene Treue der Schilderung, die uns ein genaues Abbild seiner Zeit, der Denkweise und der Gefühlswelt seines Jahrhunderts wiedergibt, das heißt: die historische Wahrheit, die erst eines Studiums, eines Sichzurückversetzens und Versenkens in weit abliegende Verhältnisse bedarf, um überhaupt verstanden zu werden — sondern jene Allgemeingültigkeit der Charaktere, welche uns die Letztere aus der schimmernden Ferne dreier Jahrhunderte in die Jetztzeit rückt, an sich ohne historischen Apparat greifbar macht und noch manchem spätern Geschlechte verständlich darstellen wird. Shakespeare's Frauen tragen eben den Stempel absoluter Wahrheit an der Stirn. — Schon der Erfolg, mit welchem der Dichter des sechzehnten Jahrhunderts noch heutigen Tages das Bühnenrepertoir beherrscht, der Umstand in's Besondere, daß seine weiblichen Gebilde bei den Völkerschaften germanischen Stammes sich der allgemeinsten Theilnahme und Bewunderung erfreuen, einer Popularität, der sich jetzt sogar die romanischen Nationen trotz langen Sträubens fernerhin nicht verschließen können, legt das laut redendste Zeugniß dafür ab, daß diese Charaktere nicht bloß für das Alt-England der Königin Elisabeth geschaffen waren, daß sie vielmehr die Bedingungen und Elemente einer ewigen Dauer in sich bergen.

Diese Allgemeingültigkeit läßt sich zunächst daraus erklären, daß die geschilderten Charaktere in sich wahr sind. Bei Shakespeare's Frauen finden wir Kopf und

Herz völlig harmonisch abgestimmt; in Jeder seiner weiblichen Figuren tritt uns die Ganzheit der Natur, die stetige Einheit derselben, das ὁμαλον des Aristoteles entgegen, das sich selbst in den weniger konzentrirten Charakteren, wie bei einer Kleopatra, einer Kressida als Konsequenz in der Inkonsequenz geltend macht. Hier ist kein Hauch von jenem angekränkelten Wesen zu verspüren, das, wie in der modernen Literatur, in's Besondere bei den Franzosen der Jetztzeit, die „Kameliendamen glorifizirt, jene Mittelgeschöpfe zwischen Verbrecherin und Märtyrerin, Buhlerin und Göttin"; hier herrscht überall kernige Gesundheit. Ein Zweifel über das, was gut, was böse sei, die in der Literatur neueren Datums so oft hervorgerufene Verwirrung des sittlichen Bewußtseins kann bei der Klarheit der Zeichnung nicht aufkommen, die Goethe zu der Bemerkung Veranlassung giebt, die Shakespeare-Charaktere trügen transparente Zifferblätter vor der Brust, durch welche man in das Tiefinnere des Uhrwerks hineinblicke. Nirgends verleugnet sich das Bestimmte, Korrekte, Insichgeschlossene der Konturen, seien die Linien anmuthig oder gewaltig, lieblich wie Rafael's Madonnen oder erhaben wie Buonarotti's Kerngestalten.

Jene Allgemeingültigkeit der Shakespeare-Charaktere wird aber ferner bedingt durch die Uebereinstimmung derselben mit der Wirklichkeit. Gerade diese ist es, die wir beispielsweise bei unserem Schiller vermissen und darum werden die Amalia's, Thekla's,

Leonore's rc. immer nur als Abstraktionen wirken. Das Leben, dessen Bilder der Dichter in dem Spiegel seines Geistes aufzufangen und wiederzugeben berufen ist, stellt sich als vielgestaltig dar, ein ewiger Proteus, immer neue Formen hervorzaubernd. Diese verschiedenartigen Gebilde, wenngleich ursprünglich für den sie in sich Aufnehmenden fremde, außerhalb seiner Eigenartigkeit liegende, dennoch mit eigenem Denken und Fühlen, Wollen und Handeln auszustatten, nach Art des Prometheus Menschen zu formen, „ein Geschlecht, das ihm gleich sei“, ist die Hauptaufgabe des Dichters, namentlich des dramatischen. — Ein bloßes photographisches Abschreiben der Realität führt zur Plattheit. Da die sinnliche Welt an Würde geringer ist, als die menschliche Seele, meint Lord Bacon, so gewährt die Dichtung, was die Wirklichkeit versagt — eine vollkommnere Ordnung muß herrschen, eine herrlichere Größe, als die in der Natur gefunden wird — und daß sich diese nur mittels der poetischen Durchklärung des Stofflichen, durch die Idealisirung der in ihrer Eigenartigkeit vielgestaltigen Realität herbeiführen läßt, ist außer aller Frage.

In diesem Sinne sind Shakespeare's Frauengestalten wahrhaftige Ideale, und in dieser Wahrhaftigkeit liegt in der That die höchste Feier, mit welcher ein Dichter das weibliche Geschlecht überhaupt celebriren kann. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß bei Shakespeare die Frauencharaktere bis auf wenige Ausnahmen fast durchweg um eine Stufe, ja zuweilen um

deren mehrere, höher gestellt sind, als das männliche Geschlecht. Die Belege hierfür werde ich bei Besprechung der Einzeln-Figuren beizubringen nicht unterlassen. — Gewißlich findet dieser Umstand wohl darin seine Erklärung, daß sich durch die Aera der Königin Elisabeth noch der Nachklang des ritterlichen Geistes hindurchzieht, der die Männerwelt im Mittelalter zu einem an Anbetung streifenden Kultus der Frauen begeisterte, sodann aber, daß an Elisabeth's Hofe und demgemäß in der Hauptstadt des von einer Frau beherrschten Reiches die Superiorität des Weiblichen von selbst sich geltend machen mußte. Ebenso wahrscheinlich ist es aber auch, daß der Dichter unter seinen Zeitgenossinnen die Modelle für seine Gebilde aufgesucht und gefunden haben wird, so gut wie Goethe, welchem nach seinem eigenen Bekenntnisse das Selbsterlebte als Grundbedingung des poetischen Schaffens galt, und daß auch ihn, den britischen Poeten, das Ewig-Weibliche hingezogen haben mag zu den Höhen des Parnasses.

Dies vorausgeschickt lassen Sie uns Shakespeare's Frauenwelt einer näheren Betrachtung unterziehen, zu welchem Behufe in erster Linie zu erwägen sein wird, ob sich dieselbe nach bestimmt abgegrenzten größeren Parthieen übersehen lassen dürfte. — A. W. Schlegel weist jede Klassifizirung der Shakespeare-Charaktere überhaupt als unthunlich zurück, indem er eine solche für unvereinbar mit der vielgestaltenden Individualisirungsweise des Dichters erklärt. Dieser Autotität entgegen unternehme ich es dennoch, für die Gruppirung

auch der Frauencharaktere gewisse generelle Gesichtspunkte aufzustellen, und daß ich mit einem solchen Bestreben nicht allein stehe, beweisen die desfallsigen Versuche anderer Interpreten. Heinrich Heine voran* rubrizirt die Charaktere nach den Tragödien und Komödien des Dichters, wobei er nur bei Troilus und Kressida in einige Verlegenheit geräth, da er erst dafür zu plaidiren sich gezwungen sieht, zu welcher der beiden Gattungen dies Drama zu rechnen sei. — Mrs. Jameson** theilt die Frauen Shakespeare's ein in geistreiche, leidenschaftliche, seelenvolle und — historische, wobei sie sich allerdings schon von vornherein einen Verstoß gegen die Logik zu schulden kommen läßt, insofern sie innere Unterscheidungsmerkmale und ein äußerliches neben einander stellt und so einen einheitlichen Bestimmungsmodus vermissen läßt. Ich glaube nicht fehl zu greifen, wenn ich das rein Seelische der Charaktere zu Grunde legend, die Frauengestalten des Dichters in die heroischen, dämonischen, erotischen und humoristischen scheide. Ich kann mir dabei nicht verhehlen, daß sich die Grenzen für diese Gruppen insofern nicht haarscharf umschreiben lassen, als die eine Sinnes- oder Gemüthsart zuweilen in die andere überfließt, daß sogar vielfach casus mixtus vorliegt, die Erotischen nicht selten heroische Züge aufweisen, die

* Band III, S. 159—368. Hamburg 1861.

** Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical. By Mrs. Jameson. London 1832.

Humoristischen und Heroinen stellenweise lieben und Gott Eros selbst in den dämonischen Naturen „rast". — Indessen soll auch nur das Vorherrschende der Charakterzeichnung für den Bestimmungsgrund maßgebend sein.

Lassen Sie mich die einzelnen Hauptgruppen gesondert, und zwar für's Erste die heroischen und die dämonischen behandeln, die nach bestimmten Richtungen hin in einer Art seelenverwandtschaftlichen Verhältnisses stehen.

Der Heroismus nämlich bedingt eine Größe der Thatkraft oder doch wenigstens der Anschauung, die über das Niveau des Gewöhnlichen und Alltäglichen hinausgreifend, den sich seinem Denken und Wollen entgegenstellenden Hindernissen muthvoll begegnet, selbst mit Durchbrechung der Schranken, welche Sitte, bisherige Uebung und Weltordnung aufgerichtet haben, um erhabene und edle Zwecke zu verfolgen. Die Wirkung des Heroismus auf die Gemüther kann nur eine erhebende sein, selbst wenn der Held seinen Zweck verfehlt oder darüber zu Grunde geht.

Das Dämonische ragt ebenfalls wie das Heroische über den Durchschnitt des Normalen hinaus und entwickelt gemeinhin eine ebenso starke, selbst vor den schwierigsten und gefahrvollsten Verhältnissen nicht zurückscheuende Energie. Die Triebfeder ist jedoch: Leidenschaftlichkeit, die mit Hintenansetzung des Ethischen einzig und allein das vorgesteckte Ziel im Auge hat und dasselbe mit allen zu Gebote stehenden Mitteln verfolgt,

mögen diese, wie der Endzweck selbst, auf noch so unsittlichen Grundlagen beruhen. — Hiernach stellt sich das Dämonische als das Erhabene des Bösen dar, als die Leidenschaft ohne ethische Basis, als die Nachtseite des Heroischen. Naturgemäß muß die Wirkung auf die Gemüther da, wo der unsittliche Zweck mit unsittlichen Mitteln erreicht wird, eine mehr Schauer als Bewunderung erregende sein, die sich unter Umständen zum Abscheu steigern kann. Wo sich jedoch die angewendeten Mittel nur als verkehrt darstellen und das Gegentheil von dem, was dämonische Leidenschaft gewollt, erreicht wird, kann die Wirkung je nach dem pragmatischen Verlaufe der Handlung in's Komische umschlagen. Das Zweckwidrige der Aktion ist hier entscheidend, und bleibt es demnach dem Dichter unverwehrt, auch im Lustspiele dämonisch angelegte Naturen in's Treffen zu führen.

Was nun zuvörderst Shakespeare's Heroinen anlangt, so abstrahire ich von vornherein von den Erwägungen, von welchen die Bühnenpraxis bei Besetzung der betreffenden Rollen für die dramatische Darstellung ausgeht. Bei dieser sprechen Dinge mit, sogar in erster Reihe, die für unsern Gruppirungsmodus völlig gleichgültig erscheinen, als: besondere Gaben der Darstellerinnen, rein äußerliche Verhältnisse, wie Organ, Gestalt, Gesichtszüge — wir haben es nur mit innern Bestimmungsmerkmalen zu thun, und darf es darum nicht auffallen, wenn ich eine Kordelia, eine Lavinia — vielleicht zum äußersten Befremden der Regie —

unter die Heroinen versetze. — Dieselben scheiden sich in die Heldinnen der Thatkraft und in die des Leidens. Die Ersteren treibt die Größe ihres Charakters zur Aktion, die Andern bethätigen dieselbe durch Ergebung.

Unter den thatkräftig Handelnden nimmt unstreitig **Volumnia** den ersten Platz ein, die Mutter Koriolan's, des römischen Aristokraten, der die Plebejer seiner Vaterstadt mit Füßen tritt und deshalb trotz seiner Verdienste in den Kriegen mit den nachbarlichen Volskern aus Stadt und Gebiet verbannt wird. Stolz, die Menge verachtend, wie ihr gewaltiger Sohn, hat sie auf diesen ihren Liebling Temperament und Gesinnung vererbt. — Heine nennt sie deshalb die alte Wölfin, die den jungen Wolf Koriolan mit ihrer aristokratischen Muttermilch gesäugt habe. — Wie stark, wie ausgeprägt die Mutterliebe in der Matrone hervortritt, so will sie doch lieber, „hätte sie zwölf Söhne, alle gleich in ihrer Liebe, und keiner ihr weniger theuer, als ihr guter Marcius, elf in edlem Tode für ihr Vaterland sterben, als einen einzigen in wollüstigem Müßigange schwelgen sehen“. Männlichen Geistes, jeder Zoll eine Römerin, ragt ihre Riesengestalt nicht allein über die Frauen ihrer Umgebung hinaus, ihre Größe verdunkelt auch die männlichen Heroen der Tragödie, ja selbst den eigenen großen Sohn. Denn dieser, aus Rom verbannt, hat nichts Eiligeres zu thun, als zu dem Landesfeind überzugehen und das Heer der Volsker vor die Mauern der Vaterstadt zu führen, um seine Heimath

zu verderben. Volumnia dagegen, die echte Römerin, die sich selbst sagt, daß dem angebeteten Sohne nur die Alternative bleibt:

entweder muß man Dich
Als Fremden, Abgefall'nen durch die Straßen
In Ketten führen oder im Triumph
Trittst Du auf Deines Vaterlandes Trümmer*,

stellt sich gegen ihn, den ungerecht Verbannten, auf die Seite Roms, ihre heiße Mutterliebe dem heißeren Patriotismus opfernd. Sie wendet die stärksten Mittel der Ueberredung an und stellt dem Sohne selbst Verfluchung in Aussicht:

entlaß uns denn;
Ich bleibe stumm, bis Rom in Flammen steht,
Dann sag' ich noch Ein Wort —

um ihn zum Abzug zu bewegen und Rom vom Feinde zu befreien, obwohl ihr Koriolan seinen unvermeidlichen Untergang prognosticirt:

O Mutter! Mutter!
Was that'st Du? Sieh die Himmel öffnen sich,
Die Götter schau'n herab und lachen dieses
So unnatürlichen Gebahrens. Mutter!
Für Rom hast Du glückhaften Sieg gewonnen,
Doch Deinen Sohn — glaub' mir, o glaub' es mir
Ihm höchst gefährlich hast Du ihn bezwungen,
Wenn nicht selbst tödtlich ihm.

Wenn es wahr ist, was Mrs. Jameson von den Shakespeare-Charakteren im Allgemeinen behauptet, sie seien wie aus einem Block gehauene Statuen gestaltet,

---

* Koriolan Akt V, Sc. 3.

so trifft dies sicher bei Volumnien zu, des gewaltigen Marcius gewaltigerer Mutter.

Was ihr, der Volumnia, fehlt, der weibliche Reiz, jenes zärtliche Sichversenken in den Gegenstand der Liebe, hat der Dichter im Julius Cäsar der Portia, des Brutus Portia, im hohen Maße zuertheilt. In den Grundsätzen der stoischen Philosophie von ihrem Vater Markus Portius Kato erzogen, die Gemahlin eines Stoikers, hat auch sie, wie sie selbst bekennt, zwar Mannessinn, doch Weiberkraft. Sie besitzt den männlichen Muth, sich freiwillig eine Wunde zu schlagen, nur „um ihre Stärke hart zu prüfen", und doch umgiebt sie den Gemahl mit einer zartsinnigen Fürsorge, die von ihrem echt weiblichen Sinn und Wesen zeugt. Das Geheimniß der Verschwörung gegen Cäsar's Leben, des Unterdrückers republikanischer Freiheit, findet ihre Schultern zu schwach, um die ganze Schwere der auf ihr lastenden Sorge zu tragen. Sie muß ihre ganze Energie aufbieten und allerhand erlernte Grundsätze ihrer Philosophie gegen ihre Frauennatur zu Hülfe rufen:

> O Festigkeit, steh unverrückt mir bei,
> Stell einen Fels mir zwischen Herz und Zunge*,

nur um nicht mit Wort oder Miene sich und die Verschworenen, darunter ihren Brutus, zu verrathen. — Die Vaterlandsliebe, die bei der Patrizierin Volumnia mit egoistischem Partheigeiste versetzt, schroff und herb

* Julius Cäsar Akt II, Sc. 4.

uns entgegentritt, kommt in ihr als Ideal republikanischen Gemeinsinns anmuthig zur Erscheinung. Dort werden Standesvorrechte in Anspruch genommen, hier findet die Volksherrschaft gegen die Autokratie des Imperators ihre begeisterte Vertretung; dort ringt der junge Freistaat um Leben und Erstarken, hier neigt sich der Tag zu Ende — die Sonne Roms geht unter — Volumnia bedeutet das leuchtende Morgenroth, Portia den sanften Scheideblick republikanischer Tugend. Und Kato's edle Tochter, des Brutus heldenmüthiges Weib stirbt den Tod einer Römerin:

> die Trennung nicht erduldend,
> Und Gram, daß mit Oktavius Mark Anton
> So mächtig worden, brachte sie von Sinnen,
> Und wie sie sich allein sah, schlang sie Feuer.

In Ansehung der zärtlichen Fürsorge für den Gatten läßt sich der holden Portia das stolze Weib Cäsar's, Kalpurnia, an die Seite setzen, die durch Träume, Zeichen und eine warnende Stimme ihres eigenen Herzens geängstigt, den Imperator mit fußfälligen Bitten zu bewegen sucht, an des Märzen Idus nicht nach dem Kapitol zu gehen, weil sie Unheil fürchtet. Ihr Flehen bleibt unerhört — sie hat es eben mit einem Cäsar zu thun, während Portia's Reize den Widerstand des weichherzigeren Brutus hinwegschmelzen und ihr die Mitwissenschaft der Verschwörung erobern.

Den genannten Heldinnen des klassischen Alterthums reiht sich Hermione im Wintermärchen an,

in welchem Drama antike Verhältnisse und mittelalterliches Christenthum in buntem Wechsel märchenhaft neben einander herlaufen. Hermione, das Urbild der Gattenliebe, das schöne Weib des Königs Leontes von Sicilien, hat das Unglück, bei nichtigen Veranlassungen die Eifersucht ihres leicht erregbaren, eigensinnigen und rechthaberischen Gemahls hervorzurufen, der in blinder Starrköpfigkeit nicht allein sein eben geborenes Kind Perdita der Mutter entreißt, um es tödten zu lassen, sondern auch die fleckenlose Tugend seiner Gemahlin durch einen Hochverrathsprozeß zu beschimpfen versucht, allerdings Beides ohne Erfolg, denn das Kind wird durch einen treuen Diener gerettet, die Königin durch einen Ausspruch des delphischen Orakels losgesprochen. Nach sechzehnjähriger Abstinenz und nachdem die inzwischen zur Jungfrau erblühte Perdita die Liebe des böhmischen Königssohnes gewonnen, vereinigt Paulina, die thatkräftige Freundin der von ihr für todt ausgegebenen Königin, den bußfertigen Leontes mit Tochter und Gattin. — In allen diesen Situationen entwickelt Hermione einen Adel der Gesinnung, eine Würde und Majestät, eine geistige Hoheit, wie sie eben nur das Bewußtsein der Schuldlosigkeit und erhabenen Tugend giebt und die sie weit über die Männercharaktere des Dramas hinaus erhebt. Den sinnlosen Beschuldigungen des Gatten setzt sie ruhige Ueberlegung, seinen Mißhandlungen leidenschaftslose Ergebung, dem schweigsamen Hofe muthvolle Gefaßtheit entgegen. — Ja selbst den edeln König Polyxenes, auf den

sich des Leontes Verdacht gelenkt hat, stellt das hehre Weib in den Schatten, denn Polyxenes, von Camillo gewarnt, entflieht eiligst aus Sicilien, wo er bisher als Gast geweilt, während Hermione in stolzem Vertrauen auf ihren Werth den kommenden Ereignissen entschlossen entgegengeht. Vor den Gerichtshof geführt, dem der vermeintlich beleidigte König präsidirt, vertheidigt sie sich auf die Hochverrathsanklage mit der Umsicht, Klugheit und Beredsamkeit eines vollendeten Sachwalters:*

Da was ich sagen kann, nichts Andres ist,
Als die Beschuld'gung einfach zu verneinen,
Und sonst kein Zeugniß mir zur Seite steht,
Als das von mir kommt, wird es kaum mir nützen,
Wenn ich „nicht schuldig" sage; Lauterkeit
Wird mir für Falschheit ausgelegt, und würd'
Auch dann so heißen. Nur so viel: wenn über
Der Menschen Thun ein Gott ist — und er ist —
So wird, ich zweifle nicht, die falsche Klage
Beschämt einst vor der Unschuld steh'n und zitternd
Vor der Geduld die Tyrannei. —
Das Leben
Gilt mir gleich einer Qual, die gern ich misse;
Die Ehre stammt den Meinigen von mir —
Für sie nur steh' ich ein. Fragt Eu'r Gewissen,
Bevor Polyxenes an Eurem Hof
Erschien, wie ich bei Euch in Gnaden stand
Und wie ich es verdient, und was es ist,
Wodurch seitdem ich so unziemlich mich
Vergangen, daß ich hier erscheinen muß;

* Wintermärchen Act III, Sc. 2.

Wenn's haarbreit war jenseit der Ehrengrenze,
Nur auf dem Weg dahin in Will' und That,
So werde jedes Hörers Herz zu Stein,
Mein Grab zum Abscheu meinem nächsten Blutsfreund. —

Und als Leontes sie ermahnt auf den Tod gefaßt zu sein:

Spart Euer Droh'n —
Was Ihr als Schreckbild zeigt, sehn' ich herbei.
Mir kann das Leben keine Freude sein.
Was meines Lebens Lust und Krone war
Verlor ich, Eure Gunst; ich fühl' es, sie
Ist hin — ich weiß nicht, wie. Mein zweites Glück,
Den Erstling meines Leib's, hält man mir fern,
Als hätte ich die Pest. Mein dritter Trost —
Sein ward das herbste Loos: von meiner Brust,
Die Milch der Unschuld im unschuld'gen Mund,
Zum Mord geschleppt. Ich selbst an jeder Ecke
Als Dirne ausgeschrie'n; mit rohem Haß
Des Kindbettrechts beraubt, das man doch Weibern
Von jeder Art vergönnt — hierher zuletzt
Gezerrt, in freier Luft, bevor ich noch
Die nöth'ge Kraft gewann. Nun sagt, mein König,
Welch' Glück kann mir das Leben wohl noch bieten,
Daß ich den Tod soll fürchten? D'rum fahrt fort,
Doch hört noch dies, versteht mich recht: Mein Leben
Gilt keinen Strohhalm mir; für meine Ehre
Nur wünsch' ich Freisprechung. Werd' ich verurtheilt
Auf Argwohn hin, wenn jeglicher Beweis,
Den Eure Eifersucht nicht weckte, schläft,
So nenn' ich's Tyrannei, nicht Recht. Ihr Herren,
Berufung leg' ich ein an das Orakel:
Apollo sei mein Richter.

Neben der Mitleid erweckenden Königin wirkt die Erscheinung der oben schon erwähnten Kammerfrau

Paulina wahrhaft wohlthuend und tröstlich. Paulina ist ein Kernweib, das unbekümmert um des Königs Wuthanfälle ihm mit der größten Offenherzigkeit die herbsten Wahrheiten in's Gesicht schleudert. Während die Männer des Hofes erschreckt schweigen, macht sie ihrem Herzen über Leontes' Kurzsichtigkeit in den unzweifelhaftesten Ergüssen Luft. An Klugheit und Umsicht ein Seitenstück zu ihrer geliebten Königin Hermione ist sie es, die des Königs Umkehr dirigirt, die Reue bei ihm hervorruft, seine Besserung bewirkt und so das Ganze durch die Wiedervereinigung der Schwergeprüften zu einem erfreulichen Abschluß bringt.

Mit Hermione trifft Kordelia, die Jüngste der drei Töchter des Königs Lear, insofern ein gleiches Schicksal, als auch sie aus einer an Verrücktheit grenzenden Starrköpfigkeit verstoßen wird, und zwar von ihrem alten Vater, der die Vertheiluug seines Reiches von den Liebesbezeigungen seiner Töchter abhängig macht, und da er den heuchlerischen, volltönenden Phrasen seiner beiden älteren Kinder gegenüber bei seinem bisher vorgezogenen Jüngsten auf ein ablehnendes Schweigen stößt, der Nichtssagenden jede Mitgift enzieht und ihr für ihre Heirath mit dem König von Frankreich sogar seinen Fluch als Aussteuer mit auf den Weg giebt. Bis dahin verhält sich Kordelia leidend; sobald sie jedoch hört, mit welchem Undank die Schwestern dem alten Vater lohnen, wie sie ihn in's Elend gestoßen und selbst dem Mangel preisgegeben haben, entwickelt sie, dem Greise zu Hülfe eilend, eine

Thatkraft, die sie selbst an der Spitze eines Heeres in Dover landen und in die Schlacht ziehen läßt, um den gemißhandelten Vater in seine Rechte wieder einzusetzen. Bei diesem Liebeswerke findet sie den unverschuldeten Tod. Weniger glänzend ausgestattet, als Hermione, leidenschaftslos und ohne den blendenden Schimmer der Phantasie tritt uns dies großherzige Weib mit einer Wahrheitsliebe und einem Pflichtgefühl entgegen, daß Mrs. Jameson in diesem Charakter das Material zu zwanzig Heldinnen für existent erklärt. Die reinsten und heiligsten Motive sind es, die dieser durch und durch ethischen Gestalt die Glorie einer Märtyrerin verleihen; ihre Selbstlosigkeit, ihre Sanftmüth, ihr einfacher Liebreiz lassen es begreiflich finden, daß Gervinus Kordelien unter die reinen Engel des Lichts versetzt, für welche der schuldlose Tod nur als eine Einkehr in die eigentliche Heimath gelten müsse. — Am treffendsten kennzeichnet dies Ideal der Kindesliebe die Beschreibung des Edelmanns*, der dem Grafen Kent, dem treuen Anhänger Lear's und Kordelia's, den Rapport über seine Begegnung mit der Letztern abstattet:

Kent. Rührten Eu're Briefe die Königin zu
Aeußerungen des Schmerzes?
Edelm. Ja wohl, sie nahm sie, las in meinem Beisein,
Und dann und wann rollt' eine Thräne
Die zarte Wang' herab; es schien, sie war
Auch Kön'gin ihres Gram's, der höchst rebellisch
Ihr König wollte sein.

* König Lear Akt IV, Sc. 3.

Kent. So rührt' es sie?

Edelm. Doch nicht zum Zorn. Geduld und Kummer stritten,
Wer ihr den schönsten Ausdruck lieh. Ihr sah't
Regen bei Sonnenschein — dem war ihr Lächeln
Und ihre Thränen ähnlich, aber schöner.
Das sel'ge Lächeln auf der reinen Lippe
Schien von den Gästen ihrer Augen nichts
Zu wissen, die von dort wie Perlen tropften
Von Diamanten. Kurz, die Trauer wäre
Ein vielgesucht und köstlich Ding, wenn so
Sie Jedem stände.

Kent. Hat sie Nichts gesprochen?

Edelm. Ja, ein bis zwei Mal rang der Name: Vater
Sich schwer hervor, als preßt' er ihr das Herz.
Dann rief sie: Schwestern, Schwestern! Schmach der Frauen!
Kent, Vater, Schwestern! Wie, in Sturm und Nacht?
Glaubt an kein Mitleid mehr! Dann sprühte sie
Das heil'ge Wasser aus dem Engelsauge
Zu feuchter Klage und enteilte hastig,
Allein mit ihrem Gram zu sein.

Der einzige Flecken, mit dem Heine den Charakter Kordeliens behaftet sieht und den der Interpret als ein Vatermaal vom alten, starrköpfigen Lear herstammend bezeichnet, der Eigensinn nämlich, stellt sich lediglich als ein Ausfluß ihrer Aufrichtigkeit dar und dürfte wohl eher dazu geeignet erscheinen, das Heldenhafte des Charakters zu verstärken. In sittlicher Entrüstung über das schmeichlerische Gebahren der Schwestern hat Kordelia den Muth, der Schwäche des Vaters entgegen zu treten, und wenn auch ihr Verhalten in der betreffenden Situation einen Verstoß gegen die Weltklugheit

involviren möchte, so bleibt ihre Reaktion gegen die Unwahrheit immerhin vor dem Katechismus der Moral gerechtfertigt. — Die Art, wie sie dies bewerkstelligt, die zarte Ironie, mit der sie die Liebesbetheurungen der falschen Schwestern kritisirt, zeugt von einer Weiblichkeit, die sie nach dieser Seite hin Portien gleichstellt.

Die leuchtendste Erscheinung sittlicher Größe führt uns Shakespaere in Isabella — Maaß für Maaß — vor. Dies holde Wesen, Novize in einem Wiener Kloster erfährt, daß ihr Bruder Klaudio wegen Nichtbeachtung einer außer Uebung gekommenen Satzung zum Tode verurtheilt und Angelo, der Statthalter des Herzogs sein Richter sei. — Ihr Entschluß, den Bruder zu retten, ist alsbald gefaßt; sie geht den Richter um Gnade an, der von ihrer Schönheit entzückt, demselben Strafgesetze verfällt, auf Grund dessen Klaudio's Verurtheilung erfolgt ist. Scheinbar auf Angelo's Anträge, gegen ihre Jungfrauenehre das Leben des Bruders einzutauschen, eingehend, substituirt sie unter Mitwissenschaft des incognito in Wien verweilenden Herzogs für das Stelldichein mit dem falschen Richter seine aus schnöder Habsucht verlassene Braut Marianne und rettet nicht allein, nachdem noch andere Zwischenfälle durch den Herzog selbst beseitigt worden, den bedrohten Bruder, sondern entlarvt auch den ungetreuen Statthalter, der nur seiner sofortigen Verheirathung mit Marianne und deren flehentlichen Bitten sowie Isabellens Intervention seine Begnadigung verdankt. Isabellen selbst führt der Herzog zum Traualtar.

Mrs. Jameson nennt sie eine Vestalin an Reinheit der Gesinnung; Kreyssig bewundert in ihr das herrlichste Bild der von sittlichem Adel und Willenskraft durchgeistigten und dabei durch eine himmlische Herzensgüte verklärten Schönheit. Und dieses Gebilde hebt sich um so strahlender hervor, als es wie ein Cherub des Lichts in die Finsterniß hineintritt, sieghaft über den Schmutz und die Nichtswürdigkeit einer in Lascivität und Gewissenlosigkeit verkommenen Umgebung.

Schon ihre äußere Erscheinung begeistert den frechen Spötter Lucio zu dem Ausruf:*

Ihr seid mir ein verklärtes, heil'ges Wesen,
Vergeistigt und unsterblich durch Entsagen,
Zu welchem man in lautrer Wahrheit nur
Als wie zu einer Heil'gen reden darf —

um wie viel mehr muß die Art, wie sie ihr Gnadengesuch für den Bruder begründet, wie sie „so tiefen Sinnes spricht, daß sie den Hörer sinnen macht", den schuldbewußten, von ihrem Liebreiz ganz hingenommenen Statthalter ergreifen, dem sie vorhält:**

Fragt Euer Herz,
Klopft an die eig'ne Brust, ob nichts drin wohnt,
Das meines Bruders Fehltritt gleicht; bekennt sie
Menschliche Schwachheit, wie die seine war,
So steig' aus ihr kein Laut auf Eu're Zunge
Zu Klaudio's Tod.

Selbst dem Bruder, der in seiner Todesnoth sich an

* Maaß für Maß Akt I, Sc. 5.
** Akt II, Sc. 2.

das einzige Rettungsmittel, das Aufopfern ihrer Tugend anklammert, weiß sie in heilgem Zorn die Stärke ihrer Seele einzuimpfen*, und den Fürsten, der unter der Verkleidung eines Mönchs nicht allein ihren hohen Werth erkannt, sondern ihr auch selbst zu dem frommen Betruge (im Betreff der Zusammenkunft der untergeschobenen Marianne mit dem falschen Angelo) die Anleitung gegeben, entzückt sie dergestalt, daß er ihr Herz und Hand bietet.**

So stellt sich uns Isabella als die Vertreterin des Sittengesetzes dar, als die inkarnirte Gerechtigkeit selbst, die neben der Festigkeit des Mitleids, bei aller Sicherheit der Bescheidenheit nicht vergißt, und bei eigener Reinheit und Strenge gegen sich selbst der Schwäche Anderer mit rücksichtsvoller Milde begegnet.

Kräftig wie Volumnia, hingebend wie Portia, beredt wie Hermione, pflichttreu wie Kordelia, vereinigt Isabella nicht allein die Seelengröße aller dieser Heroinen in ihrer Person; ihre ethische Begabung wird bei ihr, der Repräsentantin der Geschwisterliebe, noch stärker betont, sofern jedes ihrer Worte, jede ihrer Handlungen von dem Geiste sittlicher Würde, von der Weihe vestalischer Hoheit durchweht ist.

Ich komme zu Konstanze, der Witwe des Herzogs Gottfried von Bretagne im König Johann, der unglücklichen Mutter jenes Arthur Plantagenet, dessen

* Akt II, Sc. 1.
** Akt V, Sc. 1.

wir schon früher bei der Besprechung der Kindergestalten gedacht haben.

Diese heldenmüthige Fürstin scheint vom Schicksal ganz besonders zu allerhand schweren Prüfungen erkoren gewesen zu sein, und da es in ihr einem stolzen Gemüthe, einem eisernen Willen und einer fast männlichen Energie des Geistes begegnete, so konnte sich dies Leben nicht anders gestalten, als zu einem ewigen Kampfe gegen höhere, überlegene Mächte. — Ihre Kampfesbereitschaft findet eine beständige Nahrung in der Verfechtung der von allen Seiten in Frage gestellten Rechte ihres heißgeliebten Kindes, ihres Arthur, auf die Krone Englands und ihrer eigenen Ansprüche an das Herzogthum Bretagne. Von Jugend auf in der Gewalt ihres ränke- und ländersüchtigen Schwiegervaters Heinrich's II. von England verlor Konstanze, die Erbin der Bretagne, frühzeitig ihren jungen Gemahl, den dritten Sohn Heinrich's II., Gottfried, in einem Turnier und wurde von ihrem eigenen Schwiegervater gezwungen, mit einem englischen Großen, dem Earl von Chester in die zweite Ehe zu treten, von dem sie sich ohne Einwilligung des päbstlichen Stuhls scheiden ließ. Mit dem Grafen Guy de Thouars zum dritten Male vermählt, erlitt sie und ihr Land die herbsten Mißhandlungen seitens der Engländer, namentlich von ihrem Schwager, demselben Richard Löwenherz, der vor seinem Kreuzzuge in's gelobte Land seinen Neffen Arthur, den einzigen Sohn Konstanze's erster Ehe zum Thronerben Englands ernannt hatte. Nach

Löwenherzens Tode spielte der Kronenräuber Johann ohne Land die Rolle seines Vaters und Bruders gegen die Bretonischen Verwandten und gegen das verwüstete Land weiter, und mit diesem Zeitpunkte beginnt Shakespeare's Historie. Der Dichter verschweigt die Sünden Englands an der Bretagne; er faßt die Sache Konstanze's lediglich als eine dynastische Erbstreitigkeit auf, da ihm das persönliche Anrecht des jungen Arthur an die von seinem Oheim Johann usurpirte Krone Englands genügendes Material für die Tragödie bietet. Der Schilderung des Chronisten Holinshed folgend gestaltet Shakespeare seine Konstanze treu historisch. Die englischen Brutalitäten, Frankreichs Wankelmuth und die Intriguen des römischen Stuhls haben diese edle Frau mit Mißtrauen gegen die falschen Freunde, mit Haß gegen die Unterdrücker erfüllt und sie zu einer leidenschaftlichen Reizbarkeit getrieben, welche allen ihren Handlungen das Gepräge einer fieberhaften Angst, einer jeder Besonnenheit baaren Ueberhastung giebt. Selbst ihre Mutterliebe, die zärtliche Besorgniß, mit der sie über des Kindes Rechte und Leben wacht, zeigt etwas nervös Ueberspanntes; ihre Phantasie ist beständig krankhaft affizirt — und doch fühlen wir mit ihr die ganze Schwere des Verlustes, als sie ihren Arthur in der Gewalt des gewissenlosen Usurpators weiß und seinen Untergang voraussieht. Ihr Gram ist wahrhaft grandios, ihr Wüthen gegen sich selbst majestätisch:*

* König Johann Akt III, Sc. 4.

O löſten dieſe Hände meinen Sohn
Wie ſie in Freiheit dieſes Haar geſetzt!
Doch nun beneid' ich ſeine Freiheit ihm
Und will es wieder in die Bande ſchlagen;
Mein armes Kind iſt ein Gefangner ja.
Ich hört' Euch ſagen, Vater Kardinal,
Wir ſeh'n und kennen unſ're Freund' im Himmel;
Iſt das, ſo ſeh ich meinen Knaben wieder,
Denn ſeit des Erſtgebor'nen Kain Zeit
Bis auf das Kind, das erſt ſeit geſtern athmet,
Kam kein ſo liebliches Geſchöpf zur Welt.
Nun aber nagt der Sorgen Wurm mein Knöspchen
Und ſcheucht den friſchen Reiz von ſeinen Wangen,
Daß er ſo hohl wird ausſeh'n wie ein Geiſt,
So bleich und mager wie ein Fieberſchauer,
Und wird ſo ſterben; und ſo auferſtanden,
Wenn ich ihn treffe in des Himmels Saal,
Erkenn' ich ihn nicht mehr: Drum werd' ich nie,
Nie meinen zarten Arthur wiederſeh'n.

Wenn der Dichter von dem geſchichtlichen Verlaufe abweichend, Konſtanze im Witwenſchleier auftreten läßt, ſo iſt dieſer Umſtand nur dazu geeignet, die poetiſche Geſtalt noch poetiſcher, ihren Schmerz noch rührender, ihre Leidenſchaftlichkeit noch erſchütternder, das ihr und ihrem Kinde angethane Unrecht noch greller hervortreten zu laſſen. Nach dieſer Richtung hin dient ihr die Schwiegermutter, die kalte, gewiſſenloſe Eleonore, die gegen den Enkel die ehrgeizigen Pläne ihres Sohnes unterſtützt, zur Folie, während von Beiden die fügſame Blanka, des Dauphins Braut, von der ſelbſt der derbe Baſtard rühmt, daß „Huld und Schönheit in ihr throne“, und welche beim Wiederausbruch des

Krieges zwischen England und Frankreich als Johann's Nichte und Ludwig's Verlobte schwankt, „mit welcher der Partheien sie gehen solle", als das Gegenstück weichherziger Sanftmuth sich abhebt.

Konstanze's hoheitsvolle Thatkraft, ihre ausgeprägte Mutterliebe, das einzige Motiv ihres ganzen Denkens und Handelns rückt ihren Charakter an den der Volumnia heran — nur daß das, was bei dieser klassisch antik hervortritt, bei ihr sich mittelalterlich romantisch färbt; daß diese für das Vaterland den Sohn opfert, während Konstanze bei der Verfolgung dynastischer Interessen ihr Kind dem Untergange weiht.

Ihr Charakter hat verschiedene Mißdeutungen erfahren. Von Heine nicht zu reden, der nur die Gelegenheit zu einigen cynischen Bemerkungen wahrnimmt, beschuldigt sie z. B. Ulrici des ehrgeizigen Egoismus*, während sie doch Nichts verficht und Nichts fordert, als was ihrem Sohne von Gottes und Rechts wegen zukommt — und vollends Gervinus** läßt in der That kein gutes Haar an ihr. Er findet sie sogar eitel und stellt sie mit Richard II. zusammen, indem er ausführt, Beide seien schwache, leidenschaftliche Geschöpfe, die erst im Elend poetisch wirkten. Nun, damit schlägt sich der Interpret selbst, denn Konstanze ist von Vornherein im Elend, während Richard bis zu seiner

* Dramatische Kunst Shakespeare's, Bd. II, S. 445.
** Shakespeare. Bd. I, S. 447 ff.

Gefangennehmung in Weichlichkeit und üppiges Wesen versenkt erscheint. Wo nur der geringste Zug von Eitelkeit oder Schwäche an diesem selbstlosen, durch und durch energischen Weibe wahrzunehmen ist, das mag Gervinus wissen — Shakespeare weiß sicherlich nichts davon.

Wenden wir uns nun zu des Dichters Heldinnen der Resignation, so begegnen wir zunächst in seinem Jugendwerke im Titus Andronikus einem unschuldsvollen Geschöpf, der holdseligen Lavinia, der Tochter jenes letzten Römers, die, nur weil sie dem Stamme der Androniker angehört, von der Sippe der Gothen die grausamsten Mißhandlungen zu erdulden hat. Titus Andronikus, ein Römer alten Schlags, hat die Gothen besiegt, führt deren Königin mit ihren Söhnen im Triumph nach Rom und läßt Einen der Letzteren als Sühnopfer für die in der Schlacht gefallenen Römer hinrichten. Die Gothen schwören Rache, und nun beginnt eine Reihe von Grausamkeiten, wie sie unbarmherziger und widerwärtiger nicht gedacht werden können. Die keusche Lavinia, die Braut des kaiserlichen Prinzen Bassanius, wird von den Söhnen der Gothenkönigin trotz ihrer flehentlichen Bitten um Schonung geschändet, verstümmelt und schließlich vom alten Titus, dem „versteinerten" Römer, geopfert, wie einst Virginia von ihrem Vater, dem hochherzigen Republikaner. Ihre Reinheit, ihre sittliche Würde kontrastirt wunderbar gegen die Nichtswürdigkeit der Gothenkönigin, wie ihr Vater sich über den Schmutz des römischen Impera-

torenhofs erhebt — sie ist eben die heldenhafte Tochter des Helden Titus, bewundernswerth in ihrer Tugend wie in ihrem Todesmuth, mit dem sie die Feindin ihres Stammes, die Mutter ihrer Bedränger um Wahrung ihrer Jungfrauenehre anfleht:*

> Ich bitt' um schnellen Tod, und noch um Eins,
> Das Weiblichkeit zu nennen mir verbeut.
> Schütz mich vor mehr als Mord, vor ihrer Gier!
> Wirf mich in eine Grube voller Gräu'l,
> Wo meinen Leib kein Menschenauge schaut!
> Thu das, so nenn' ich es barmherz'gen Mord!

Wenn Aristoteles mit dem Begriffe des Ethischen das Vorhandensein mehr passiver Seelenzustände verbindet, gegenüber dem Pathos aktiver Erhebung, so ist im Sinne des griechischen Philosophen die Gestalt der Lavinia so recht eigentlich als eine ethische zu bezeichnen.

Verlassen wir die bedrückende Atmosphäre römischer Decadence, indem wir uns einem relativ wenigstens gesitteterem Geschlechte, das uns der Dichter in der englischen Historie vorführt, zuwenden, so stellt sich uns zuvörderst unter den Heldinnen der Ergebung die Königin in Richard II. dar, die Gemahlin des in sorgloser Ueppigkeit leichtfertig dahinlebenden Fürsten, der aus seiner Schwelgerei durch einen Aufstand der Irländer aufgeschreckt, während er den Heereszug nach der grünen Insel bereitet, gegen einen zweiten Gegner,

* Titus Andronikus II, 3.

den von ihm verbannten Vetter Bolingbroke, Herzog von Hereford, zu wenden sich gezwungen sieht, dabei Krone und Reich verliert und schließlich sogar in Pomfret's Thurm sein Leben einbüßt. Richard's Weib ist ein gefühlvolles Wesen, ganz Liebe zu ihrem fürstlichem Gemahl, ernst und sinnig, sanft und dabei hoheitsvoll. Denn als der entthronte, völlig gebrochene König sie zur Geduld ermahnt, wallt ihr fürstliches Blut auf:*

Wie ist mein Richard an Gestalt und Sinn
Verwandelt und geschwächt! hat Bolingbroke
Dir den Verstand entsetzt? ist dir in's Herz gedrungen?
Der Löwe streckt die Klaue sterbend aus,
Zerreißt noch, wenn sonst Nichts, die Erd' aus Wuth,
Daß er besiegt ist; und Du willst wie Kinder
Die Strafe mild empfah'n, die Ruthe küssen
Und kriechen vor der Wuth mit schnöder Demuth,
Da Du ein Löwe bist, der Thiere Fürst?

Sobald freilich die rauhe Wirklichkeit naht, als Northumberland, die „Leiter, mittels deren der kühne Bolingbroke den Thron bestiegen“, den König gewaltsam von ihrer Seite reißt, macht dieser Aufschwung einer rührenden Resignation Platz — ihr Abschied von Richard ist ganz Zärtlichkeit.

Auch die Herzogin von Gloster, eine würdige Matrone, tritt in demselben Drama, wenn auch nur vorübergehend, als Dulderin auf, trauernd um den

---

* Richard II. Akt IV, Sc. 2.

mit Richard's Vorwissen erschlagenen Gemahl, den „abgehauenen Zweig von Eduard's Stamm", still ergeben in ihr Witwenloos, während sich ihre Schwägerin, die Herzogin von York, rühriger zeigt, eine alte energische Dame, die nicht allein gelegentlich ihrem polternden Gemahl den Kopf tüchtig zurecht setzt, sondern auch ihren Sohn Aumerle, den Verschwörer gegen den Vetter Bolingbroke, durch ebenso schnelles als kluges Handeln vor Strafe zu sichern weiß.

In hohem Maße nimmt ferner eine andere Herzogin von York in Richard III., die Stammmutter der weißen Rose, unsere Theilnahme in Anspruch,

> Der achtzig Leidensjahre sind gehäuft,
> Und Stunden Lust in Wochen Gram's ersäuft.

Ihr Gemahl, der Kronprätendent, ist von den Lancasterleuten im Rosenkriege getödtet, ihr holder Rutland, ihr süßes Kind, ermordet, Clarence, ihr Sohn, vom eignen Bruder umgebracht, ihre Enkel, die Söhne Eduard's, vom Usurpator hingeopfert — all' das Wehe, das sie vom Lancasterstamme erlitten, ist nicht im Stande gewesen, auch nur einen Hauch von Bitterkeit in ihrer Seele aufkommen zu lassen. Ihr Wesen ist ganz Milde, ganz Geduld. Ueber Margarethens Leid, über das Elend ihrer Stammesfeindin hat sie geweint, ja sie segnet selbst ihren Sohn Richard, obwohl sie ihn als tückisch kennt und seine mörderische Art durchschaut — nur als der Wolf seine Zähne in das Fleisch seiner eigenen Familie einschlägt, entlocken die Unthaten

des Bucklichen selbst dieser sanften Seele den Mutterfluch:*

Du stirbst entweder durch des Himmels Fügung,
Eh Du aus diesem Krieg als Sieger kommst,
Oder ich vergeh' vor Gram und hohem Alter,
Und niemals werd' ich mehr Dein Antlitz seh'n.
D'rum nimm mit Dir den allerschwersten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht Dich mag ermüden,
Als all' die Rüstung, die Du trägst.
Für Deine Gegner streitet mein Gebet
Und dann der Kinder Eduard's kleine Seelen,
Die flüstern Deiner Feinde Geistern zu
Und angeloben ihnen Heil und Sieg.
Blutig das bist Du, blutig wirst Du enden,
So wie Dein Leben wird Dein Tod Dich schänden!

Gegen Katharina von Arragon, die erste der sechs Gemahlinnen Heinrich's VIII., hegt Heine ein unüberwindliches Vorurtheil, obwohl er ihr die höchsten Tugenden zugestehen muß. Ihre Ascese ist ihm fatal. Auch vergiebt er ihr nicht, daß sie die Tochter Isabella's von Kastilien und die Mutter der blutigen Maria von England gewesen und ihr trotz aller wohleingeübten christlichen Demuth der ganze kastilianische Hochmuth ihres Stammes eingeimpft sei. — Am unbegreiflichsten findet es der Interpret, daß Katharina ganze funfzehn Jahre lang einen Heinrich VIII. als Gemahl ertragen konnte (allerdings mit Vorbehalt der Gegenseitigkeit) und macht die Arme besonders dafür verantwortlich, daß Dr. Samuel Johnson, ihr begeister-

* Richard III. Akt IV, Sc. 4.

ter Lobredner, „der große Porterkrug", bei ihrem Anblick in süßes Entzücken geräth und von Zärtlichkeit und Rührung überschäumt. Für das Letztere kann nun freilich Katharina von Arragon nicht wohl aufkommen, so wenig wie für die Sünden ihrer Vorvordern und Nachkommen! Daß sie aber, um sechs Jahre älter als der launenhafte, jähzornige, wollüstige Schwager Heinrich, seines Bruders Witwe, mit ihm in die Ehe trat — war allerdings sehr unvorsichtig. Sie mußte ihn kennen, den brutalen Tudor, der, des alternden Weibes überdrüssig, die englische Reformation in Scene setzte, um die Scheidung von der katholischen Katharina ohne Pabst zu ermöglichen. — Diese Scheidung ist es, die Shakespeare im zweiten und dritten Akte der Historie behandelt, worauf er die Krönung Anna Bullen's folgen läßt und unter Einschaltung der Cranmer-Episode mit der Taufe Elisabeth's, der nachmaligen Jungfrau-Königin abschließt.

Allerdings muß man anerkennen, daß das Bußgewand, in welchem sich uns Katharina beständig präsentirt, das Auge nicht eben ergötzt, um so weniger, als ihr in ihrer Nachfolgerin Anna Bullen ein Wesen entgegengestellt wird, in dem sich Liebreiz und Grazie, Lebenslust und Prachtliebe vereinigen. Ihre ascetische Lebensweise, das häuslich Hausbackene ihrer Erscheinung (der Dichter führt sie in der ersten Scene des dritten Akts mit ihren Frauen arbeitend ein, während sie der Chronist Hall die Kardinäle bei dieser Gelegenheit mit einem Gewinde Garn um den Nacken

empfangen läßt) reißt nicht gerade zur Bewunderung hin — indessen nöthigt die Standhaftigkeit, mit der sie den Intriguen der Kamarilla und des Klerus begegnet, ihre Frömmigkeit, ihre zähe Demuth in Verfechtung ihrer Rechte, die Aufrichtigkeit ihres schlichten Wesens Mitgefühl und selbst einem Heinrich VIII Achtung ab:*

> Geh' nur, Käthe!
> Wer in der Welt ein bess'res Weib zu haben
> Behauptet, dem vertraue man in Nichts,
> Da er in dem Stück lügt. Du bist allein,
> Wenn Deine selt'nen Gaben: holde Sanftheit,
> Heiligen-Demuth, hohe Weiblichkeit,
> Gehorsam bei'm Befehl und was Dich sonst
> Als fromm und fürstlich schmückt, Dich schildern könnten,
> Die Königin der Erdenköniginnen.
> Von hohem Stamm, erwies der hohen Abkunft
> Sie gegen mich sich treu.

Diese Treue, diese Gattenliebe, die ihr Heine so sehr verdenkt und die sich allerdings als das wenig einschmeichelnde Produkt einer nüchternen Gewissenhaftigkeit, ihrer streng kirchlichen Frömmigkeit darstellt, könnte an Hermione im Wintermärchen erinnern, wenn nicht Katharinens Ascese von dem romantischen Reize der sizilianischen Königin weit überstrahlt würde. Auch ließe sich Hermione's hoheitsvolle Würde mit dem fürstlichen Gebahren der Arragonierin in Verbindung bringen, nur daß bei dieser als anerzogene Etikette ihres

---

* Heinrich VIII. Akt II, Sc. 4.

Heimathslandes auftritt, was bei jener als natürliche Anlage zur Erscheinung kommt. — Unter allen Umständen sind wir ganz in der Lage, auf jede Shakespeare'sche Heroine den Ausruf des Königs Polyxenes beim Anschauen des Bildes der todtgeglaubten Hermione anzuwenden:

— ein Meisterwerk
Das Leben selbst spielt warm auf ihrer Lippe!

III.

Während uns die Heldinnen des Dichters nur Bewunderung abnöthigen, sei es in der Aktion, sei es im Dulden, werden wir beim Anschauen der dämonisch-leidenschaftlichen Figuren, wie oben schon angedeutet worden, von sehr verschiedenartigen Empfindungen bewegt, je nach der tragischen Veranlagung der Charaktere oder ihrer Verwendung zu komischen Zwecken — je nachdem das Böse im Konflikte mit Sittengesetz und Weltordnung seine Ziele ernstlich und mit geeigneten Mitteln gegen eine machtlose, unterliegende Umgebung verfolgt oder erreicht und demgemäß Abscheu oder doch mindestens ein unheimliches Befremden hervorruft, oder je nachdem die Leidenschaftlichkeit bei Anwendung verkehrter Mittel das Gegentheil von dem realisirt, was sie beabsichtigt hat, worin die Aesthetiker die Grundbedingung des Komischen finden.

Unter den Abscheu erregenden dämonischen Frauengestalten Shakespeare's ist jener Gothenkönigin im Titus Andronikus Tamora* offenbar die Priorität zuzuerkennen. Ein schönes, majestätisches Weib, eine bezaubernd imperatorische Gestalt, auf der Stirn das Zeichen der gefallenen Göttlichkeit, in den Augen eine weltverzehrende Wollust, prachtvoll lasterhaft, lechzend nach rothem Blute, wie sie Heine schildert, präsentirt sie sich in ihrer ganzen infernalischen Bestialität, vom Scheitel bis zur Sohle eitel Rachsucht, jeglicher Weiblichkeit baar, die hoheitsvolle Buhlerin eines teuflischen Mohren Aaron, der ihrem schwächlichen Gemahl, dem Kaiser Saturninus Hörner aufsetzt, eine ganz Wollust athmende Metze, über deren erotische Verirrung der Dichter nichtsdestoweniger einen süßschauerlichen Zauber romantischer Poesie ausgegossen hat:**

Was blickt mein holder Aaron so betrübt,
Da Alles heitern Frohsinn trägt zur Schau?
Die Vögel singen süß in jedem Busch,
Die Schlange liegt gerollt im Sonnenstrahl,
Das grüne Laub erbebt vom kühlen Wind
Und malt gescheckte Schatten auf den Grund.
Laß unter seinem grünen Schirm uns ruh'n
Und während Echo schwatzhaft weckt die Hunde
Mit schrillem Widerhall des Hörnerklang's,
Als hörten wir zwei Jagden auf einmal,
Vom Rasensitze lauschen dem Gebell.
Nach solchem Kampf, wie, sagt man, Dido einst

* Vgl. Lavinia.

** Titus Andronikus Akt II, Sc. 3.

Ihn mit dem flücht'gen Fürsten froh gekämpft,
Als glücklich vom Gewitter überrascht
Still die verschwieg'ne Grotte sie umwölbte,
Laß uns, Eins in des Andern Arm verstrickt,
Nach unser'm Spiel des gold'nen Schlaf's uns freu'n,
Weil Hund und Horn und süßer Vogelsang
Uns dienen wie der Amme Wiegenlied,
Wenn sie ihr Kindlein in den Schlummer lullt.

Für die Gestaltung dieses ungeheuerlichen Weibes läßt sich eben nur die allgemein herrschende Geschmacksrichtung der Shakespeare'schen Jugendperiode verantwortlich machen. Das damalige Publikum goutirte solche Figuren. Alt-England hatte so gut seine Sturm- und Drang-Periode wie das Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts, und daß der jugendliche Dichter Anfangs mit dem Strome trieb, dem er bald genug „eine Brust des Trotzes entgegenwarf", wer will es ihm anrechnen! Wie in Schiller's Räubern, so trägt in Shakespeare's Titus Andronikus die erste Produktionsperiode des Briten die Zeichen der Zeit an der Stirn. Tamora dürfte sich als eine gleiche Ausgeburt gährenden Schaffungstriebes bezeichnen lassen, wie Franz Moor, nur mit der Färbung des sechzehnten Jahrhunderts.

Ihr würdig zur Seite steht das Schwesternpaar im König Lear Goneril und Regan, der Verbrecherinnen gegen das einfachste Naturgesetz, gegen den heiligen Geist der Kindesliebe, die den greisen Vater, nachdem sie ihm Krone und Reich abgeschmeichelt, in Nacht und Grauen hinausjagen und ihn dem Wahn-

sinn preisgeben. Ihre Unthaten wurzeln in ihrer von Grund aus verderbten Gemüthsanlage, vermöge deren sie das Böse um des Bösen willen thun, ohne besondere Veranlassung zu leidenschaftlicher Erregung, wie die über den Verlust ihres Jungen ergrimmte Tiegerkatze Tamora. Wo diese Rache übt, vergelten Jene Wohlthaten mit dem schwärzesten Undank — sie repräsentiren das Böse an sich und wirken um so schauererregender, als sie nicht etwa vereinzelte einer wilderen Zeit angehörige Individualitäten darstellen, Ausnahmen von der Regel, sondern Typen, wie sie noch heut' zu Tage in jedem Dorfe zu finden sind, überall, wo thörichte Väter das Ihre an die Kinder verschenken und statt des stipulirten Altentheils Mangel und Elend eintauschen, gerade wie Lear, der verstoßene Altsitzer in Shakespeare's Tragödie! Je näher uns die Wahrheit dieser Charaktere gerückt ist, desto grauenerfüllter stehen wir vor den Abgründen menschlicher Bosheit, zumal wenn wie hier eine schöne Hülle die Todsünde deckt. — Offenbar hat sich der Dichter die unnatürlichen Töchter Lears als glänzende Erscheinungen gedacht, da er den Bastard des Grafen Gloster Edmund in Beide verliebt sein läßt und dem Sterbenden den begeisterten Ausruf in den Mund legt:*

Edmund ward doch geliebt!
Die Eine gab um mich der Andern Gift
Und dann sich selst den Tod.

---

* König Lear Akt V, Sc. 3.

Von ganz anderem Stoff als diese Kinder der Hölle stellt sich uns die Lady im Macbeth dar, die Gemahlin des Helden, der von den Schicksalsschwestern in seinem Gewissen verwirrt, aus Ehrgeiz von Stufe zu Stufe dem Verbrechen verfällt, zum Mörder und Kronenräuber wird und schließlich von sich selbst bekennen muß:*

> Ich bin einmal in Blut so tief gestiegen,
> Daß, wollt' ich nun im Waten stille steh'n,
> Rückkehr so schwierig wär', als durchzugeh'n.

Was die Schicksalsschwestern nur mystisch angeregt, in ihr wird es Klarheit, That. Sie ist es, die ganz Initiative, das eigentlich treibende Element der Tragödie, den schwankenden Gemahl zur Ermordung des Königs Duncan anstiftet, mit eigener Hand die königlichen Wächter, die Kämmerer, umbringt und mit kühner Gewandtheit Alles beseitigt, was Gewissen und Umstände der unerbittlich fortschreitenden Verbrecherbahn des Kronenräubers in den Weg legt. Während Macbeth wie im somnambulen Zustande seinen Plänen träumerisch nachhängt, während sein Wollen wie in nordische Nebel getaucht sich matt und zögernd gestaltet, ist sie ganz Schneidigkeit, Festigkeit, Konsequenz. Wo er weichherziger Regung nachgiebt, greift sie durch, unverrückt ihr Ziel im Auge. Sie leiht dem Manne ihren eisernen Willen, wo dieser Weib zu werden im Begriffe steht — ihrem Kopfe gehorcht willig seine Hand. — Ihr Untergang

* Macbeth Akt III, Sc. 4.

besiegelt auch den seinen: seine Thatkraft bricht rettungslos zusammen, sobald ihr die Stütze entzogen wird. —

Mit einer fast übermenschlichen Stärke des Willens und — der Nerven ausgerüstet braucht dies dämonische Weib in der That nicht erst die Geister anzurufen*, sie zu entweiben, sie mit wilder Grausamkeit zu füllen, dem Erbarmen jeden Weg und Eingang zu versperren,

Daß kein anklopfend Mahnen der Natur
Den grimmen Vorsatz lähmt, noch friedlich hemmt
Vom Mord die Hand —

denn sie ist an sich schon von „unbezwungenem Stoffe". Die einzige sanftere Regung, die sie dokumentirt:

Hätt' er (Duncan) nicht
Geglichen meinem Vater, wie er schlief,
So hätt' ich's selbst gethan,

kommt wohl mehr auf Rechnung ihres Bestrebens, den furchtbar erregten Mann nach der That, nach Duncan's Ermordung, zu beruhigen, und scheint mir jedenfalls durch eine andere Aeußerung vor der That, als sie Macbeth zu dieser anfeuert, vollständig paralysirt zu werden:**

— Ich hab' gesäugt und weiß,
Wie süß das Kind zu lieben, das ich tränke;
Ich hätt' indem es mir entgegen lächelte,
Die Brust gerissen aus den weichen Kiefern
Und ihm den Kopf geschmettert an die Wand,
Hätt' ich's geschworen, wie Du dieses schwurst.

* Macbeth Akt I, Sc. 5.
** Ebd. Akt I, Sc. 7.

Abgesehen davon, daß Ehrgeiz die Triebfeder ihrer Verbrechen ist, hebt sich Lady Macbeth von Lear's an sich bösen Töchtern dadurch vortheilhaft ab, daß sie nach Erreichung ihres Ziels, nachdem sie Königin geworden, inne hält, während Goneril und Regan erst dann ihre sündhafte Thätigkeit beginnen, nachdem sie mit Krone und Land beschenkt worden. — Nach ihrer Erhebung auf den Thron Schottlands beschränkt sich Lady Macbeth darauf, dem Manne Muth und Energie einzuflößen, ihn zu stützen, ohne sich an seinem weitern Vorgehen zu betheiligen. Namentlich ist sie schuldlos an der Ermordung der Gattin des Thans von Fife, der Lady Macduff und ihrer Kinder. — Wenn dieser Umstand schon dazu angethan erscheint, für das „Urbild dämonischer Kraft“, wie Foster Lady Macbeth bezeichnet, einen gewissen Grad von Theilnahme zu erwecken, so wirken die Gewissensqualen der Erkrankten, für die der herbeigerufene Arzt nicht Medikamente, sondern des Beichtigers Tröstungen verordnet, sowie ihr Tod geradezu versöhnend.

Mit Lady Macbeth hat die Königin in Cymbelin den einen Zug gemein, daß auch ihre verbrecherischen Anschläge einer Königskrone gelten. Ihr Sohn Cloten, der Stiefsohn ihres Gemahls, des Königs Cymbelin, ist zur Thronfolge nicht berechtigt. Anfangs sucht sie ihn mit der vermeintlich einzigen Successionsberechtigten, Cymbelins Tochter Imogen zu verheirathen, und als sie diesen Plan mißlingen sieht, beschließt sie die Thronerbin sowohl als ihren eignen Gemahl aus

der Welt zu schaffen. Feig, in's Geheim schleichend wie eine Katze, verstellerisch gegen Mann und Stieftochter, denen sie Liebe heuchelt, arbeitet dies satanische Weib in Gift. Darin unterscheidet sie sich wesentlich von der grandiosen Sinnesart der Lady Macbeth; ja selbst die wilde Grausamkeit Tamora's ist gegen die Heimtücke dieses feigherzigen Dämons in der Vorhand. Bezeichnend genug geht sie zu Grunde an dem Fehlschlagen ihrer Versuche und Hoffnungen; sie stirbt aus Verzweiflung über die Nutzlosigkeit ihres verbrecherischen Wandels, während in Lady Macbeth das Gewissen seine Macht entfaltet.

Mit ihr schließt die Serie der Grauen erregenden weiblichen Dämonen, während uns der Dichter in sechs andern Gestalten Charaktere vorführt, deren Erscheinung das sittliche Bewußtsein wenigstens unheimlich berührt und jenes gemischte Gefühl von Befremdung und Interesse, Mißbilligung und Bewunderung erzeugt, das uns abhält, ein positives Verdammungsurtheil über sie auszusprechen.

Wer möchte den ersten Stein aufheben gegen Gertrud, die bemitleidenswerthe Königin Dänemarks, die Mutter Hamlet's, die eine unglückselige, kaum zu begreifende Leidenschaft dergestalt verblendet und gefangen hält, daß sie, ehedem das Weib eines „höchst trefflichen" Monarchen,

> Der des Himmels Winde nicht zu rauh
> Ihr Antlitz ließ berühren —

nach dessen Ermordung durch den eigenen Bruder

Claudius mit diesem, dem Mörder ihres Gatten in die Ehe tritt,

Die Weide eines schönen Berg's verlassend
Und mästet sich im Sumpf.

Ueber diesen Frauencharakter hat Shakespeare einen Schleier geworfen, indem er uns darüber im Unklaren läßt, ob wir Gertrud als Theilnehmerin oder doch wenigstens als Mitwisserin des von Claudius begangenen Brudermords anzusehen haben. — In der ersten Quartausgabe der Tragödie* giebt dies Hamlet in der sogenannten Klosetscene seiner Mutter auf den Kopf zu schuld, wogegen diese unter den heiligsten Betheurungen ihrer Unschuld Verwahrung einlegt. Die spätern Ausgaben enthalten den betreffenden Passus nicht, und läßt sich daraus schon entnehmen, daß der Dichter, indem er bei Ueberarbeitung des Dramas die desfallsige Stelle ausließ, in dem Zuschauer auch nicht einmal den Verdacht der Mitwissenschaft hat aufkommen lassen wollen; außerdem läßt Shakespeare in dem von Hamlet veranstalteten Schauspiele: „die Mausefalle“, durch welches derselbe den Oheim-Vater auf die Probe stellt, den Mörder Lucianus erst nach des Fürsten Ermordung die Liebe der Fürstin gewinnen. — Dieser letztere Umstand hindert uns auch anzunehmen, daß Gertrud bei Lebzeiten ihres ersten Gemahls mit Clau-

* Ed. Furness. Vol II, pag. 72:
But as I haue a soule, I sweare by heauen,
I neuer knew of this mort horride murder.

dius in einem vertrauten Verhältnisse gestanden habe, um so mehr, als Hamlet seiner Mutter nur die Abschließung der zweiten Ehe mit einem Unwürdigen und in's Besondere die Eile, mit der dies bewerkstelligt worden, zum Vorwurf macht. Diese Lage der Dinge erscheint offenbar dem Dichter genügend, um darauf ein Schuldbewußtsein der Königin zu gründen, das sich in einer fortwährend gedrückten Stimmung, in einem unfreien, stets umwölkten Wesen kund giebt. Denn der sie beherrschende Dämon der Lust findet in ihr eine Seele ohne alle Spannkraft: einmal im Netze des Verführers, kann sie sich zu einem energischen Losreißen nicht aufschwingen. Ihr Gewissen, durch die schneidensten Vorwürfe ihres Sohnes Hamlet (in der Kloset-scene) aufgerüttelt, gewinnt keine Macht über sie:

> Der Teufel Angewöhnung, der des Bösen
> Gefühl verschlingt,

ist zu stark für ihre passive Natur; halb gefaßte gute Entschlüsse: „die schlechtere Hälfte ihres zerspaltenen Herzens wegzuwerfen und reiner zu leben mit der andern“, gehen spurlos an ihrer Schwäche verloren — und bei diesem Hin- und Herschwanken zwischen besseren Vorsätzen und gewohnter Sündhaftigkeit ereilt sie die Nemesis — sie stirbt an dem Giftbecher, den der Oheim-Vater dem Sohne gemischt, ein Opfer ihrer Unfähigkeit, sich den Einflüssen des Verführers zu entziehen. — Im Hamlet, der Tragödie der Passivität, ist es dieser Charakter, in welchem das unheimliche Walten des Bösen in einer energielosen Seele zu Tage

tritt, während die beiden andern Hauptfiguren des Dramas, Hamlet und Ophelia, an dem Mangel an Thatkraft ohne den dämonischen Beigeschmack, an der reinen Widerstandsunfähigkeit zu Grunde gehen.

Jeanne d'Arc, die Jungfrau von Orleans, La Pucelle, im ersten Theile Heinrich's VI., bezeichnet der Dichter selbst als einen Dämon, der mit den höllischen Mächten im Bunde steht. Durch die unvergleichliche Schöpfung unseres Schiller sind wir daran gewöhnt, in ihr das heldenmüthige Mädchen zu erblicken, das, von der Mutter Gottes selbst inspirirt und an seine Mission glaubend wie an ein Evangelium, das Vaterland rettet, einen schwachen König aufrüttelt, die Großen des Reichs ermuthigt, ein ganzes Volk begeistert und von Siegen zu Siegen führt. Um so mehr muß es uns befremden, daß Shakespeare in ihr eine Hexe schildert, die nicht allein ihre Seele dem Teufel verschrieben hat, sondern auch, um unzüchtigen Gelüsten zu fröhnen, den fränkischen Rittern ihren Leib preisgiebt und selbst mit dem galanten König Karl VII. von Frankreich im vertrautesten Verkehre steht. Diese Flecken hat ihr indessen Shakespeare nicht angedichtet. Dem Aberglauben seiner Zeit und in's Besondere dem britischen Nationalhasse gegen die Besiegerin des Helden Talbot folgend, hat er der damaligen öffentlichen Meinung, der Stimmung seines Volkes und seiner Zeit nur Ausdruck gegeben gegen ein mystisches, in seiner Gottbegeisterung unbegriffenes Wesen, das die eigenen undankbaren Landsleute als Hexe verdammten und dem Feuertode

preisgaben. Wenn Voltaire noch im vorigen Jahrhundert die jetzt als Heldin Erkannte und Verehrte, mit deren Heiligsprechung man sich in jüngster Zeit beschäftigt hat, bewitzeln durfte, wer will Shakespeare für einen Fehlgriff verantwortlich machen, den die Geschichte verschuldet! Dies allein genügt für die Purifikation des Dichters; von den Beweisführungen einzelner Kommentatoren, wie Drake, Malone, Kreyssig, wonach der erste Theil Heinrich's VI. und mit ihm die allerdings nichts weniger als poetische Schilderung der Jungfrau gar nicht von Shakespeare herrühren soll, können wir in der That abstrahiren. — Ich für mein Theil erblicke auf jeder Seite des Dramas William's Meisterhand und trete mit voller Ueberzeugung auf Ulrici's und Gervinus' Seite, die in der Historie, wie sie jetzt vorliegt, die Bearbeitung eines älteren, schon vorher vorhanden gewesenen Stücks erkennen. — Den Charakter der Pucelle umzugestalten, war Shakespeare nach den Vorlagen seines historischen Materials gar nicht in der Lage. Für die Schiller'sche Konzeption war die geschichtliche Forschung in ein ganz anderes Stadium gerückt.

Es folgt Margarethe von Anjou in der Trilogie Heinrich VI. und in Richard III. Sie, die Tochter René's, des armseligen Königs der Provence, wird im ersten Theile Heinrich's VI. in der Schlacht von dem Earl von Suffolk gefangen und von dem mächtigen, durch ihre Schönheit ganz bezauberten Lord zur Gemahlin seines jungen Königs bestimmt. Ohne Aus-

steuer triumphirt sie in London ein und alsbald sehen wir sie mitten in den Streitigkeiten, die innerhalb der Lancasterparthei über das Reichsprotektorat zwischen den Oheimen des jugendlichen Königs, dem „guten" Humphrey, Herzog von Gloster und Harry Beaufort, dem teuflischen Kardinal von Winchester ausgebrochen sind, in lebhafter Aktion. Bei einer solchen Gelegenheit ohrfeigt sie unter Anderem Humphrey's Gemahlin, die stolze Leonore und stellt sich an die Spitze der Verschwörer, die ihn selbst, den wackern Protektor, um's Leben bringen. — Nachdem die Yorkparthei ihre Ansprüche an die Krone Englands erhoben hat, übernimmt sie die Führung der Lancastermänner an Stelle ihres schwächlichen, frömmelnden Gemahls, zieht in die Schlachten, und betheiligt sich gelegentlich, sogar in erster Reihe, an den Grausamkeiten, die in den Kriegen der rothen und weißen Rose an der Tagesordnung sind. Bei alledem weiß Margarethe auch zu lieben — ihren Heirathsprokurator, den Earl von Suffolk, von dem sie freilich die ihm wegen seiner Betheiligung an Humphrey's Tödtung zuerkannte Verbannung und schließlich den ihm durch Piraten bereiteten Untergang nicht abzuwenden vermag. Mit dem Siege der Yorkparthei und der Thronbesteigung Eduard's IV. wird Margarethe vom englischen Boden verbannt; der Dichter läßt sie jedoch auf den Schauplatz ihrer früheren Herrlichkeit zurückkehren (in Richard III.), von wo sie bei der Aussichtslosigkeit ihrer Ansprüche in die weite Welt wandern muß. Bekanntlich fand man sie eines

Tages auf den Stufen des Hochaltars im Dome zu Köln — eine Leiche. Das ruhelose Herz hatte aufgehört zu schlagen!

Der Chronist Hall schildert Margarethe als eine blendende Schönheit. „Ihre wilden Reize, so die Kunst verdunkeln“* sind es auch, die bei Shakespeare Suffolk gleich bei der ersten Begegnung begeistern, und ihm später den Bann verzehnfachen:**

Vom Könige ein Mal, drei mal drei von Dir.
Mich kümmert nicht das Land, wärst Du von hinnen:
Volkreich genug ist eine Wüstenei,
Hat Suffolk Deine himmlische Gesellschaft.
Denn wo Du bist, da ist die Welt ja selbst
Mit all und jeden Freuden in der Welt
Und wo Du nicht bist, hoffnungslose Oede.

Als imponirende königliche Gestalt haben wir sie uns zu denken, schön wie die Antike, aber auch von dem kalten, wiewohl unwiderstehlichen Gesichtsausdrucke der Meduse.

Mit dem Grundzuge ungemessener Herrsucht zeigt sie sich ebenso kühn wie verschlagen, ebenso entschlossen wie standhaft, dabei aber auch heuchlerisch, heftig, rachsüchtig. Ihr Hochmuth kennt keine Grenzen:***

Mich kränken all' die Lords nicht halb so sehr,
Als des Protektors Weib, die stolze Dame;
Sie fährt herum am Hof mit Schaaren Frau'n,

* Heinrich VI. Erster Theil, Akt V, Sc. 3.
** Heinrich VI. Zweiter Theil, Akt III, Sc. 2.
*** Heinrich VI. Zweiter Theil, Akt I, Sc. 3.

Wie eines Kaisers mehr, als Herzogs Weib.
Ein Fremder hält sie für die Königin.
Sie trägt am Leib die Einkünft' eines Herzogs
Und uns'rer Armuth spottet sie von Herzen.
Soll ich nicht Rache noch an ihr erleben?
Ein schlechtgebor'nes Nickel, wie sie ist,
Hat sie bei ihrem Schätzchen jüngst geprahlt,
Der Schlepp von ihrem schlechtsten Rocke sei
Mehr werth als meines Vaters Land, eh' Suffolk
Zwei Herzogthümer gab für seine Tochter.

Im steten Umgange mit den wilden Baronen ihrer Parthei und dem Kriegshandwerk ist ihr das Weib ganz abhanden gekommen. Ihre grausame Rachsucht zeigt sich am eklatantesten bei der Ermordung York's, des wehrlosen Gefangenen, den sie mit der ausgesuchtesten Bosheit verhöhnt:*

War't Ihr's, der Englands König wollte sein?
War't Ihr's, der lärmt' in unserm Parlament
Und predigte von seiner hohen Abkunft?
Wo ist Eur' Rudel Söhn', Euch beizusteh'n?
Der üpp'ge Eduard und der munt're George?
Und wo der tapfre, krumme Wechselbalg,
Eu'r Junge Richerz, dessen Stimme brummend
Bei Meuterein dem Tatte Muth einsprach?
Wo ist Eu'r Liebling Rutland mit den Andern?
Sieh, York! dies Tuch befleckt' ich mit dem Blut,
Das mit geschärftem Stahl der tapf're Clifford
Hervor ließ strömen aus des Knaben Busen;
Und kann Dein Aug' um seinen Tod sich feuchten,
So geb' ich Dir's, die Wangen abzutrocknen.
Ach, armer York! haßt ich nicht tödtlich dich,

* Heinrich VI. Dritter Theil, Akt I, Sc. 4,

So würd' ich Deinen Jammerstand beklagen.
So gräm' Dich doch, mich zu belust'gen, York!
Wie! Dörrte so das feur'ge Herz Dein Innres,
Daß keine Thräne fällt um Rutland's Tod?
Warum geduldig, Mann? Du solltest rasen,
Ich höhne Dich, um rasend Dich zu machen.
Stampf', tob' und knirsch', damit ich sing' und tanze!
Du forderst, seh ich, Lohn für mein Ergötzen;
York spricht nicht, wenn er keine Krone trägt.
Eine Krone her! und Lords, neigt Euch ihm tief.
Ihr haltet ihn, ich setze sie ihm auf
(sie setzt ihm eine Papierkrone auf).
Ei ja, nun sieht er einem König gleich.

Und doch — in dieser Brust wohnt ein Mutterherz, das mit der zärtlichsten Liebe an ihrem Sohne Eduard hängt, und dessen Tod sie rasend macht.

In dieser Situation — des Kindes, des Gemahls, der Krone beraubt, eine Verbannte — erscheint sie in Richard III. plötzlich unter den hadernden York's.* Ihr Haar ist ergraut, ihr Gesicht gramdurchfurcht, ihre Gestalt gebeugt, gebrochen durch die Entbehrungen in der Fremde. Doch der Dämon der Leidenschaft entfaltet in ihr noch immer die alte, ungeschwächte Thatkraft, die sich in Flüchen gegen die York's, in Verhöhnung der Leidenden, in Schmähungen gegen Richard Luft macht. Sie ist zur Megäre geworden, und so imponirend ist die Wucht ihrer Erscheinung, daß sich selbst ein Richard nicht an sie heranwagt. Während der dämonischen Urgewalt dieses Ungeheuers Alles ver-

* Richard III. Akt I, Sc. 3.

fällt, was in seinen Bannkreis tritt, an Margarethe findet der letzte York seine Meisterin. Ein scheuer Respekt vor der riesenhaften Leidenschaftlichkeit der Entthronten hält ihn ihr gegenüber im Zaume; er verspürt etwas Gleichartiges in ihr — er erschrickt vor seinem eigenen Spiegelbilde, das sich hier verkörpert zeigt, wie er in jener grauenvollen Nacht vor der Schlacht bei Bosworth* vor den Geistern der von ihm Gemordeten zusammenschauert.

Margarethens Unversöhnlichkeit, ihre Energie des Hasses findet ihr Widerspiel sowohl in Lady Anna, Eduard's, des Prinzen von Wales Witwe, der Tochter des Kingsmaker Warwick, als auch in Lady Gray, der Gemahlin Eduard's IV., der Königin Elisabeth.

Lady Anna, ganz in Trauer versunken, im frischen Angedenken ihres Witwenstandes, klagend an der Leiche ihres Schwiegervaters, des sechsten Heinrich's, fluchend dem Mörder, dem wölfischen Richard, nimmt am Sarge des Beweinten den Trauring aus der Hand desselben Mannes, der sie zur Witwe gemacht:**

> Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
> Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?

Das Pathologische dieses Verirrens von einem holden, liebenswürdigen Prinzen, „in der Verschwendung der Natur gebildet", zu Einem, der „nicht dem halben Eduard gleichkommt, der hinkt und mißgeschaffen ist"

* Akt V, Sc. 3.

** Akt I, Sc. 2.

— stellt sich wohl als kühn konzipirt, drastisch ausgeführt, keineswegs jedoch als widernatürlich dar. Lady Anna ist ein weichherzig Ding, das, in Schrecken gesetzt durch die Erscheinung des Gefürchteten, sich plötzlich mit Liebesbetheurungen überschüttet sieht — das berauscht sie. Wo sie Wermuth erwartet, wird ihr der Honigtrank der Schmeichelei an die Lippen geführt. Sie wagt nur zu nippen — und ist verfallen, verfallen dem dämonischen Blick des Raubthieres, das seine bannenden Augenblitze auf das in seinen Klauen zappelnde Vögelchen richtet, daß es die Flügel hängen und sich geduldig verschmausen läßt. Es giebt eben nicht lauter Margarethenseelen! Noch weichherziger als Lady Anna finden Richard's Werbungen seine Schwägerin, Lady Gray, Eduard's IV. Witwe, die der Usurpator, obwohl er ihre beiden Söhne getödtet, nach Anna's Abscheiden von dieser Welt um die Hand ihrer Tochter, seiner Nichte, angeht. Die desfallsige Scene Akt IV, Sc. 4, ist ein Seitenstück zu der obigen, nur daß der Werber, im Besitz der Krone, auf dem Gipfel seiner Macht, zu weniger drastischen Mitteln greifen kann. Der Wankelmuth der Königin-Witwe wird hier um so erklärlicher, als für den Entschluß derselben, wenigstens ihre Tochter anstatt ihres Prinzen von Wales auf dem Throne Englands zu sehen, politische Erwägungen in die Wagschale fallen.*

---

* Vgl. übrigens Oechelhäuser: Essay über Richard III. im Jahrbuch III, S. 62 u. ff.

Wir kommen nun zu einer dämonischen Natur, deren Bilde der Dichter hellere Farbentöne aufgesetzt hat, als den bisher geschilderten, zu Kleopatra in Antonius und Kleopatra.

Dies wunderbare Weib ist so recht eigentlich das Schooßkind aller Interpreten — wer in den Zauberkreis dieser magischen Gestalt hineintritt, verfällt ihr mit Leib und Seele, wie in der That zu ihren Lebzeiten Alles gebannt wurde, was an den Küsten des alten Aegyptens landend sich ihr nahte, selbst die gepriesenen Helden Roms, wenn nicht gerade das Fischblut eines dünnbärtigen Octavian in ihren Adern rollte. So erging es auch dem Helden Antonius, der zwar ein großer Feldherr und Staatsmann, dabei jedoch muntern Geistes und gegen die Reize eines schönen Weibes nicht unempfindlich war. Bei ihm kamen Kleopatra's außergewöhnliche Gaben an den rechten Mann, als sie ihm „sein Herz stahl — es war auf dem Flusse Cydnus:*

Das Schiff, mit dem sie kam, ein Strahlenthron,
Flammt auf dem Wasser, lautres Gold sein Spiegel,
Die Segel purpurn, duftig, daß der Wind
Sehnsüchtig sie umbuhlte; Silberruder
Im Takt zum Ton der Flöten machten schneller
Das Wasser folgen, gleich als wär's verliebt
In ihren Schlag. Die Kön'gin selbst — es reicht
Kein Wort heran — sie lag in ihrem Zelt
Von Goldbrokat, das Venusbild verdunkelnd,
Wo die Natur wir überboten seh'n

---

* Antonius und Kleopatra Akt II, Sc. 2.

Von Phantasie. Auf jeder Seite standen
Gleich Amoretten lächelnd blüh'nde Knaben
Mit bunten Fächern —
Ihre Gefährtinnen als Nereiden,
Meerweibern gleich, an ihren Blicken hangend,
Leih'n neuen Schmuck ihr durch der Ehrfurcht Zoll.
Ein Meerweib sitzt am Steur'; das seid'ne Tau
Erschwillt vom Druck der blumenweichen Hand,
Die frisch ihr Amt verrichtet. Von der Barke
Trifft räthselhafter Wohlgeruch die Sinne
Der nahen Ufer. Sie zu seh'n, ergießt
Die Stadt ihr Volk. Auf seinem Thron allein
Sitzt auf dem Markt Anton und pfeift der Luft,
Die keine Leere läßt, sonst ging auch sie,
Kleopatra zu schau'n, ob auch ein Riß
In der Natur entstand. —
Als sie gelandet, bat Antonius sie
Zur Abendmahlzeit; sie erwiderte
Ihr sei willkomm'ner, ihn als Gast zu seh'n
Und lud ihn. Unser höflicher Anton,
Der keiner Frau noch jemals Nein gesagt,
Zehnmal recht schmuck barbirt, geht zu dem Fest
Und dort muß nun sein Herz die Zeche zahlen,
Wo nur sein Auge zehrte.

Und in der That — ihr Zauber ließ ihn nicht allein seine energische Fulvia, sondern auch nach deren Tode die aus staatspolitischen Gründen von ihm heimgeführte, hoheitsvolle Oktavia vergessen — auch sein Siegerschwert ließ sie, wie ehedem das des großen Cäsar, „zu Bette geh'n", indem sie ihn aus dem Treffen von Aktium lokte, so daß er*

* Akt III, Sc. 8.

Die Schwingen spreitend wie ein brünst'ger Entrich
Die Schlacht verließ auf ihrer Höh' und flog
Ihr nach,

durch diese Flucht schmachvoll unterliegend. In der Schlacht bei Alexandria verräth sie ihn zum zweiten Male, mit ihrer Flotte zum Oktavian übergehend, und obwohl der Betrogene ob ihrer Treulosigkeit rast, zieht die dämonische Zauberkraft seiner Nilschlange ihn immer wieder zu ihr hin, daß er, wenngleich ein Opfer ihres Verraths, an ihrem Herzen seine Seele aushauchen muß.

Kleopatra ist der komplizirteste Charakter, den Shakespeare geschaffen: raffinirt verschlagen und kindlich naiv, eigensinnig und voller Hingebung, hochherzig und kleinmüthig feig, treu und falsch, konstant und unstet, je nachdem sie sich den Launen ihres Flattersinns überläßt, durch den, wie Heine sich ausdrückt, ein wilder, schwefelgelber Witz wetterleuchtet. Und dabei ist über ihre Erscheinung eine Anmuth, eine sinnverwirrende Schönheit ausgebreitet, welche selbst dem eisernen Enobarbus, des Antonius' Zeltgenossen, die begeisterte Schilderung abringt:

Nicht kann sie Alter
Hinwelken, täglich Seh'n an ihr nicht stumpfen
Die immerneue Reizung. And're Weiber
Sättigen, die Lust gewährend: sie macht hungrig
Je reichlicher sie schenkt; denn das Gemeinste
Wird so geadelt, daß die heil'gen Priester
Sie segnen, wenn sie buhlt.

Ankämpfend gegen die Gluth, die sie verzehrt, schürt sie den Brand und stürzt sich „bacchantisch in die lodernde

Flamme"; sie fürchtet den Untergang und steuert ihm rastlos zu, getrieben von dem Dämon eigener Zerstörungslust; ein Gemisch klassischer Schönheit und orientalischer Wollust (Mrs. Jameson); üppig wie Asien, unergründlich wie Aegypten, halb Grazie, halb Mänade, eine dämonische Zauberin (Ulrici); die inkarnirte Poesie einer von den höhern Lebensgewalten verlassenen Welt, das königliche Weib, in dessen zauberhafter Erscheinung der Dichter Alles vereinigt, was Anmuth, Schönheit, Geist und glühende Leidenschaft ohne die Zucht des Willens und ohne den auf Erkenntniß der Pflicht ruhenden Lebensernst an Herrlichem und Verderblichem, Entzückendem und Verächtlichem zu Tage zu fördern im Stande sind (Kreyssig) — so schildern sie die namhaftesten Interpreten, während Heine sie mehr kulturhistorisch dahin auffaßt: „Kleopatra repräsentirt die Liebe einer schon erkrankten Civilisation, einer Zeit, deren Schönheit schon abwelkt, deren Locken zwar mit allen Künsten gekräuselt, mit allen Wohldüften gesalbt, aber auch mit manchem grauen Haar durchflochten sind — einer Zeit, die den Kelch, der zur Neige geht, um so hastiger leeren will. Diese Liebe ist ohne Treue und Glauben, aber darum nicht minder glühend, ein rasender Komet, der endlich kläglich zusammenkracht, wie eine Rakete in tausend Funken zerstiebend." So kläglich erscheint allerdings dies Zusammenkrachen nicht: Antonius stirbt wie ein Römer, und Kleopatra's Ende ist hoheitsvoll*:

* Akt V, Sc. 2.

Den Mantel gieb, setz mir die Krone auf,
Ich fühl' ein Sehnen nach Unsterblichkeit!
Nun netzt kein Traubensaft die Lippe mehr.
Rasch, gute Iras — schnell! mich dünkt, ich höre
Antonius Ruf: ich seh' ihn sich erheben,
Mein edles Thun zu preisen; er verspottet
Des Cäsars Glück, das Zeus nur als Entschuld'gung
Zukünft'gen Zorns verleiht. Gemahl, ich komme —
Jetzt schafft mein Muth ein Recht mir zu dem Titel!
Ganz Feu'r und Luft, geb' ich dem niedern Leben
Die andern Elemente. Seid Ihr fertig,
So kommt, nehmt meiner Lippen letzte Wärme!

Hier sammelt sich Alles, was Edles, Kräftiges in ihr wohnt, zu einem Entschlusse, einer That — ihr Tod sühnt manchen Flecken ihres Lebens.

Von leichterem Genre, weniger unergründlich, wie die ägyptische Zauberin, stellen sich uns in Troilus und Kressida die beiden schönen Sünderinnen der homerischen Heldensage dar: Helena, die Gemahlin des Griechenfürsten Menelaus, die dem grämlichen Gatten entlaufen und dem hübschen Troerprinzen Paris nach der Priamsveste gefolgt ist, und die trojanische Priesterstochter Kressida, die Geliebte des jungen Troilus, eine leichtfertige Schöne, welche die erste beste Gelegenheit wahrnimmt, die Zärtlichkeiten ihres arglosen Galans mit der Gunst des verschmitzten Griechenhäuptlings Diomedes zu vertauschen. — Beide Frauengestalten entkleidet allerdings der Dichter des idealen Nimbus, in den sie die Griechensage hüllt, wie überhaupt die sämmtlichen Figuren des Drama's, jeglicher Verklärung der antik

klassischen Poesie baar, in ihrer ganzen menschlichen Blöße sich präsentiren, nichts weniger als heroisch, zum Theil sogar ordinairer Gesinnung, sehr gewöhnlichen Schlages. Beide Schönheiten sind eben zweideutige Damen, über und über dem Dämon der Lust verfallen — Helena, nur episodisch eingeführt, indem sie mit dem Kuppler Pandarus nur einige leichtfertige Reden wechselt, während die Hauptfigur des Dramas Kressida vor unsern Augen mit vollen Segeln in die Wogen der Liederlichkeit hineintreibt. Der ungalante Thersites, der aller Welt die herbsten Wahrheiten sagt, nennt sie eine Metze. Wie unklassisch! als ob der griechische Mythus an ein wenig Treubruch jemals Anstoß genommen hätte! Das klingt doch gar zu sehr nach modern sittlicher Anschauung! Nun freilich gilt Troilus und Kressida als eine Parodie, eine Satire Shakespeare's auf die Ethik der altgriechischen Poeten, worin der Dichter hat zeigen wollen — vielleicht ist dies auch unwillkührlich geschehen —* daß die Menschheit zur Heroenzeit der griechischen Mythe ebenso nichtsnutzig gewesen sei, als in jedem andern Stadium der Weltgeschichte. Was Wunder, wenn Heine, dem gerade dieser pessimistische Erguß Shakespeare's so recht eigentlich in den Kram paßt, „die tragische Göttin, welche überall in diesem Stücke sichtbar wird, hier einmal lustig thun und Spaß machen läßt." Und es ist, schließt der Interpret, als sähen wir Melpomene auf einem Grisetten-

* Wie Rümelin meint, Shakespearestudien S. 145.

ball den Chahut tanzen, freches Gelächter auf den bleichen Lippen, und den Tod im Herzen!

Mit diesen Vertreterinnen homerischen Demimonde verlassen wir die Reihe der unheimlichen, das sittliche Bewußtsein mindestens befremdenden Frauengestalten, über welche der Dichter die Schatten dämonischer Leidenschaftlichkeit gebreitet hat. In den Lustspielen der Irrungen und der Widerspenstigen Zähmung treten uns demnächst zwei lichtvollere Erscheinungen entgegen, welche, obschon mit der ausgeprägtesten Leidenschaftlichkeit ausgerüstet, dennoch erheiternd wirken, da sie ihre Ausschreitungen auf die ungeeignetste Weise unter Anwendung der verkehrtesten Mittel an den Mann bringen.

Adriana, das Weib des Antipholus von Ephesus, wird von dem Zankteufel beherrscht, der sich in einer beständigen Kriegsbereitschaft und in einem unvergleichlichen Zungenschlage offenbart. Adriana ist eifersüchtig und plagt damit sich, ihre Umgebung, ihren Mann. Letzterer, ebenso beredt wie seine theure Ehehälfte, bleibt ihr allerdings nichts schuldig und weiß sich zu helfen, selbst als ihn die Verwechslung mit dem Zwillingsbruder auch der Frau gegenüber in die bedenklichsten Lagen bringt. Der sich in Anwendung seiner Mittel stets vergreifende und darum irrationell handelnde Dämon der Zanksucht wirkt um so belustigender, als er selbst zum Spielball der komischen „Irrungen" wird und schließlich vor der Ehrfurcht gebietenden Aebtissin, die den vielfach geschürzten Knoten

der burlesken Handlung entwirrt, zu Kreuze kriechen muß. — Im übrigen findet Adriana ihr Gegenbild in ihrer Schwester Luciana, einem sanften, süßen Geschöpf, dessen jungfräuliche Reize den andern Zwilling, Antipholus von Syrakus, sofort bei der ersten Begegnung dergestalt fesseln, daß er sich kopfüber in sie verliebt. — Adriana stellt sich insofern als ein Phänomen der Shakespeare-Dichtung dar, als sie das einzige weibliche Wesen ist, welches der Dichter als eifersüchtig schildert, und daß er den Dämon weiblicher Eifersucht dem Lächerlichen verfallen läßt, dürfte für die Bestimmung der Grenzen, die das Shakespeare'sche Zeitalter den Berechtigungen der Frauenwelt nach dieser Richtung hin gesteckt haben mag, kulturhistorisch nicht ohne Bedeutung sein.

Katharina endlich in der Widerspenstigen Zähmung, des reichen Herrn Baptista von Padua ältere Tochter,

> jung und schön dazu,
> Erzogen, wie der Edelfrau geziemt:
> Ihr einz'ger Fehl, und das ist Fehls genug,
> Ist, daß sie unerträglich bös und wild,
> Zänkisch und trotzig über alles Maß —*

birgt nicht bloß, wie Adriana, einen, sondern eine ganze Legion von Teufeln in ihrer schlanken, anmuthenden Figur. Ihre hübschen Gesichtslinien stets kraus gezogen, ihr kleines Mündchen stets schmollend, ihre feinen,

---

* Der Widerspenstigen Zähmung Akt I, Sc. 2.

weißen Händchen immer auf dem Qui-vive, schlägt sie aus reiner Bosheit die sanfte Schwester Bianca, ohrfeigt ihren Liebhaber Petruchio und begegnet selbst dem alten Vater unkindlich. Sie ist bös an sich, das hübsche Käthchen — Eigensinn, Trotz, Neid, Haß gegen alle Welt, kurz eine ganze Republik von Dämonen hat von ihrer Seele Besitz genommen und erhält sie in beständiger Aktion. Aber sie findet an dem rücksichtslosen Freier Petruchio ihren Mann: in der ergötzlichsten Weise geht dieser Bekehrungskünstler jedem einzelnen Teufel in ihr zu Leibe:*

> Schmält sie, erwidert er in festem Ton,
> Sie singe lieblich, wie die Nachtigall,
> Blickt sie mit Wuth, sagt er, sie schau' so klar,
> Wie Morgenrosen, frisch vom Thau gewaschen,
> Und bleibt sie stumm und spricht kein einzig Wort,
> So rühmt er ihr behendes Sprachtalent,
> Und sagt, die Redekunst sei herzentzückend;
> Sagt sie, er soll sich packen, dankt er ihr,
> Als bäte sie ihn, wochenlang zu bleiben:
> Schlägt sie ihn aus, so fragt er nach dem Tag
> Des Aufgebot's und wann die Hochzeit sei.

Sie weist ihn wirklich ab, sogar handgreiflich — er aber heirathet sie, sie mag wollen oder nicht. Und nun beginnt eine Reihe von pädagogischen Experimenten, eines immer drastischer, belustigender als das andere:**

> Mein Falk' ist nun geschärft und tüchtig hungrig
> Und wird nicht satt gefüttert, bis er zahm ist,

* Akt II, Sc. 1.
** Akt IV, Sc. 1.

Sonst wird er nie auf meinen Wink gehorchen.
Noch anders kirr' ich meinen wilden Sperber,
So daß er kommt und kennt des Wärters Ruf:
Ich halt' ihn wach, wie man den Habicht wach hält,
Der schlägt und stößt und nicht gehorchen will.
Heut' aß sie Nichts und soll auch Nichts bekommen,
Schlief gestern nicht und soll's auch heute nicht:
Wie bei dem Essen stell' ich mich, als wär'
Das Bett ganz unrecht und verkehrt gemacht:
Hierhin werf ich den Pfühl, dorthin das Kissen,
Die Deck' auf jene Seit', auf die das Laken;
Ja, bei dem Wirrwarr schwör' ich noch, ich thu'
Dies Alles nur aus zarter Sorg' um sie.
Kurz, sie soll wachen diese ganze Nacht;
Nickt sie nur etwas ein, so zank' und tob' ich,
Um durch mein Schrei'n sie immer wach zu halten.
Dies ist die Art, durch Lieb' ein Weib zu tödten,
So beug' ich ihren harten, störr'gen Sinn.
Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mag christlich mir's zu sagen sich bequemen.

Aus diesem Bekämpfen des Teufels in seiner eigenen Manier, diesem Ueberdämonisiren des Dämons läßt uns der Dichter ahnen, daß auch im lustigen Alt-England der homöopathische Grundsatz: similia similibus seine volle Geltung gehabt haben mag. Dank der trefflichen und mit glänzendem Erfolge gekrönten Heilmethode des Seelenarztes Petruchio bleibt diesem nach seinen therapeutischen Versuchen ein feines, frommes, lenksames Ehe-Käthchen übrig, im Gehorsam schließlich selbst die sanfte Schwester Bianca weit hinter sich lassend. Hiernach ist sogar die Peripetie der Komödie, der komische Umschlag des Dämonischen in's Normale,

auf einer ethischen Basis aufgebaut. — Für beide Lustspiele haben wir allerdings die Ausnahmefälle zu konstatiren, daß hier die Energie des Mannes über die Leidenschaftlichkeit des Weibes sieghaft Herr wird.

Von der vorstehend geschilderten stattlichen Reihe dämonischer Frauengebilde gilt so recht eigentlich das Wort Iphigeniens, mit dem sie der Unthaten des Tantalus und seines Geschlechts gedenkt:

Zwar die gewalt'ge Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn' und Enkel
Gewisses Erbtheil — doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.

IV.

Fassen wir die beiden andern Hauptgruppen der erotischen nnd humoristischen Frauengestalten ins Auge, so dürfte es vor allen Dingen geboten erscheinen, für deren begriffliche Umgrenzung die erforderlichen Gesichtspunkte darzulegen.

Bei Besprechung der leidenschaftlichen Figuren sind wir schon mehrfach auf Charaktere gestoßen, die sich erotisch gefärbt darstellen, wie Tamora, Goneril und Regan, Gertrud, Margaretha von Anjou, — bei Kleopatra und Kressida treten derartige Affekte sogar in den Vordergrund. In ihnen Allen herrscht jedoch das Sinnliche vor; die desfallsigen Regungen, in der bloßen

Begierde wurzelnd, laufen auf den platten Sinnengenuß hinaus und liegen schon darum, weil nicht sittlich, außerhalb der Grenzen des Schönen. Diesem Eros fehlt die Psyche! Dagegen dokumentirt sich die Liebe in ihrer Vollendung, durch die sich vollziehende Wahlverwandtschaft und Gegenseitigkeit bedingt, als seelischen Ursprungs und sofern sie sich ihres Ichs entäußert, um in einem Ideale aufzugehen, erhebt sie sich auf einer tiefinnerlichen ethischen Basis. — Das Pathos, mit dem die gegenseitige Hingabe der Liebenden zur Erscheinung kommt, offenbart sich als volles mangelloses Sein (Vischer) und wird namentlich in der Dichtung zur Quelle unendlicher Schönheit. — Das Erotische, wie es hier bestimmend auftritt, besteht sonach in der durch die Schranken des Sittlichen begrenzten Hingabe der individuellen Persönlichkeit an das Ideal eines andern vergeistigten Selbst — und in diesem Sinne sind die als erotische bezeichneten Frauengestalten Shakespeare's von einem Adel des Geistes und Herzens getragen, der ihnen den Stempel absoluter Schönheit aufdrückt. — Die Unschuld und Heiligkeit der Idee seelischer Identifizirung mündet naturgemäß in der sinnlichen Besiegelung des Bundes aus, selbstverständlich innerhalb der von Sitte und Ebenmaaß gesteckten Grenzen. Das Geistige und Stoffliche vermählen sich schließlich zum ästhetischen Produkt.

Auch der Humor entspringt aus der Fähigkeit, das eigene Selbst abzustreifen und sich in ein Nicht-Ich zu versenken. Es ist dies Letztere jedoch kein indivi-

duelles, sondern das Universale, die Menschheit. Der Humor nimmt die ganze Sinnenwelt, die er sich als Ein Wesen vorstellt, liebevoll in den Arm, sein Endliches auf die Folie des Unendlichen legend (Jean Paul). Er quillt aus der Wärme des Herzens, überliefert jedoch die Empfindung dem kühleren Kopfe und manifestirt sich als Gedanke. So stellt sich der Humor in seiner Geburt zwar als geläuterte, vergeistigte Liebe dar, tritt jedoch befreiend auf, wo Eros bindet. Er emanzipirt die Seele von den Wechselfällen des Schicksals und den lähmenden Einflüssen gesellschaftlicher Konstellation, indem er, beständig Metaphysik treibend, die Dinge im Sinne allgemeiner Weltverlachung in ihre nichtigen Bestandtheile auflöst, flüssig macht und so das Gleichgewicht herstellt. Bei dieser Prozedur darf der Humor Nichts von seiner Würde einbüßen; die humoristische Dichtung namentlich muß es verschmähen, sich zur Beschönigung des Unlauteren, des Häßlichen herzugeben — sie wird immer auf reine Luft halten, denn in der Atmosphäre sinnlicher Schwüle kann das zarte Kind nicht athmen. — In solcher Reinheit zeigen sich uns Shakespeare's Humoristinnen, von ebenso inniger Gemüthstiefe als beweglichen Geistes, graziös, gefällig wenigstens, und daß sie der Dichter meist als Liebende auftreten läßt, beweist, in wie nahe Beziehung derselbe die beiden seelischen Zustände zu einander gebracht wissen will.*

* Vgl. übrigens Ulrici's Essay über den Humor. Jahrbuch VI, S 1—12.

Die erotischen Frauengestalten Shakespeare's lassen sich einer Trennung in die wesentlich lyrischen und in die spezifisch dramatischen unterstellen, je nachdem sich bei den Ersteren die Hingabe an das Ideal mit dem bloßen Eintauschen des andern, des männlichen Ichs begnügt, bei den Letztern dagegen bis zur thatkräftigen Leidenschaft, ja selbst bis zur Initiative des Werbens steigert. Die eine Gruppe kennzeichnet sich durch passives Verhalten, die andere durch aktives Vorgehen.

Aus dem Kranze der lyrischen Charaktere leuchtet vor Allen das Bild der reizenden Ophelia im Hamlet hervor, der eigentlichsten Repräsentantin passiver Liebe. Kein Geringerer als Hamlet, der Dänenprinz, ist es, der ihr Herz gewonnen hat — doch diese Liebe findet ihren Ehrenwächter an Opheliens Familie, dem Vater Polonius und dem Bruder Laertes, welche das Verhältniß der Liebenden der praktischen Perspektive einer schließlichen Legalisirung des Bundes unterwerfend, Ophelien die Unmöglichkeit einer solchen darlegen, der Bruder mit Vorstellungen:*

Er liebt euch jetzt vielleicht,
Kein Arg und kein Betrug befleckt bis jetzt
Die Tugend seines Willens — doch befürchte,
Bei seinem Rang gehört sein Will' nicht ihm,
Er selbst ist der Geburt ja unterthan.
Er kann nicht, wie geringe Leute thun,
Für sich auslesen, denn an seiner Wahl
Hängt Sicherheit und Heil des ganzen Staat's —

* Hamlet Akt I, Sc. 3.

der Vater mit kategorischen Verboten:*

— Kargt von nun an
Mit Eurer jungfräulichen Gegenwart
Ein wenig mehr; schätzt Eure Unterhaltung
Zu hoch, um auf Befehl bereit zu sein.
— Ein's für Alles:
Ihr sollt mir, g'rad heraus, von heute an
Die Muse keines Augenblick's so schmäh'n,
Daß Ihr Gespräche mit Prinz Hamlet pflöget.

Ophelia, ohne Initiative, ohne Widerstandskraft, ist zu kindlich, unselbstständig, unentwickelt, um diese Schranken zu durchbrechen. Nur mit der Fähigkeit ausgestattet, sich unterzuordnen, verfällt sie der Macht der Gewohnheit, dem Einfluß der Familie — sie verspricht nicht allein, vom Prinzen zu lassen, sie weist auch seine Aufmerksamkeiten, seine Bewerbungen wirklich zurück. Erst als Hamlet zufolge eines unglückseligen Mißverständnisses ihren Vater getödtet hat, erwacht die bis dahin eingeschläferte, künstlich zurückgedrängte Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke — ihre zarte Seele ist jedoch dem Konflikte zwischen ihrer Neigung und der Kindesliebe nicht gewachsen: sie verfällt in Wahnsinn und — ertrinkt:**

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maaßlieb, Kukuksblumen,

* Ebendaselbst.
** Hamlet Akt IV, Sc. 7.

Dort, wo sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig und niederfielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer.

Das nordisch Nebelhafte, der dunkle Schleier, der über der ganzen Tragödie hängt, ist auch über Ophelia's Wesen gezogen; in ihrer Charakterzeichnung begegnen wir nirgends scharfen Konturen, prägnanten Zügen. Ihre in sich gekehrte Frauennatur ist ganz sinnige Träumerei und berührt uns, wie Mrs. Jameson sagt, wie eine süße, traurige Melodie, die auf den Schwingen nächtlicher Schatten uns umschwebt, wie die leichte Schneeflocke, die, noch ehe sie die Erde berührt, in die Luft hinschmilzt, wie der weiße Wellenschaum, den ein Lufthauch zertheilt. Boerne* nennt sie das Veilchen, das die brechende Eiche niederlegt. Der Duft dieses träumerischen, anspruchslosen Frühlingsboten hat den gleichgearteten Prinzen Hamlet, der sich selbst einen Hans, den Träumer, schilt und sich so als das reine Gegenstück Opheliens höchsteigen charakterisirt, unwiderstehlich angezogen. Beide Charaktere sind wahlverwandt, Beide gleich thatenlos, nur daß Hamlet zu viel spekulirt und vor lauter Grübeln nicht zum Thun gelangt, während Ophelia zu viel träumt, zu wenig denkt und, ohne zu wissen wie, im Umsehen aus den Fugen geräth. Beider Schultern erweisen sich zu schwach, um das, was ihnen auferlegt worden, zu tragen. Beide

* Band II, S. 172 u. ff.

verfallen dem ehernen Fußtritt des erbarmungslos über die Widerstandslosen dahinschreitenden Schicksals.

Der Nicht-Philosoph im Jahrbuch II, S. 34 (Essay über Hamlet) stattet Ophelia mit einem halbverborgenen Hang zur Sinnlichkeit aus und macht ihr Unbeständigkeit zum Vorwurf, weil sie in der Geisteszerrüttung Hamlet's Namen nirgends nenne und sich kein Anklang an ihre Liebe zu ihm aus ihren Worten und Liedern hörbar mache. Boerne geht noch weiter: „Hamlet verführte Ophelien — und sie bemerkte nicht eher, was sie verloren, bis sie es mit dem Mörder ihres Vaters unwiderbringlich eingebüßt“. — Für die Ausführungen beider Interpreten finde ich keinerlei Anhalt in den Wahnsinnsscenen, aus welchen sie begründet werden sollen. Daß Hamlet's Name von Ophelien in ihrer Geisteszerrüttung nicht genannt wird, beweist Nichts für das Abhandenkommen ihrer Liebe zu ihm — sie erwähnt auch ihren Vater nicht, den sie doch dergestalt liebt, daß sie über seinen Tod den Verstand verliert! Die Kindesliebe und die ihr unwiderbringlich verloren gegangene Leidenschaft für den Mann ihrer Wahl laufen in ihren Gesängen wirr durcheinander, ohne daß die desfallsigen Regungen — bei der träumerischen Natur Opheliens — in den geliebten Gegenständen selbst Gestalt gewinnen oder sich ihr verkörpert darstellen. — Und daß die Lieder, von welchen sie Bruchstücke rezitirt, an einer Stelle* die Grenzen

* Akt IV, Sc. 5: „Auf morgen ist St. Valentinstag“ ꝛc.

jungfräulicher Sittsamkeit überspringen, kann man doch sicherlich einer Wahnsinnigen um so weniger anrechnen, als hier offenbar nur Reminiscenzen aus alten Volksweisen und Romanzen reproducirt werden, die ihrem innersten Kerne nach naiv und unschuldsvoll aufzufassen sind und den Maßstab verfeinerter Sitte und prüder Gewohnheiten überhaupt nicht vertragen. Im Gegentheil zeugen mir — und darin befinde ich mich im Einklange mit Ulrici — gerade diese Reden und Gesänge in dem Munde eines Wesens, dem die Klarheit des Selbstbewußtseins, die Schärfe des Verstandes von Vornherein mangelt, von der Tiefe und Innerlichkeit seines schuldlosen Liebestraumes.

Virgilia, die Gattin Koriolan's, Volumnia's Schwiegertochter, ist vielleicht die am dürftigsten ausgestattete Frauengestalt des Dichters, wenn man Wort und Rede in die Wagschaale legt, denn sie sagt gewöhnlich Nichts und wo sie zu sprechen sich gezwungen sieht, beschränkt sie sich auf das Aeußerste. In den knappsten Worten weigert sie sich gegen ihre Schwiegermutter und die Freundin Valeria, das Haus zu verlassen, so lange ihr geliebter Eheherr im Felde weilt*, und als sie mit den Frauen Roms auszieht, um den verbannten Gatten zum Abzuge von der durch ihn bedrängten Heimathstadt zu bewegen, ist sie zu bescheiden, etwas Anderes vorzubringen, als die Drohung der Mutter Volumnia:

* Koriolan Akt I, Sc. 3.

„der Angriff auf Rom gehe nur über ihren Leib“ echoartig zu wiederholen.* Und doch, welche Beredtsamkeit liegt in dem „süßen Schweigen“ dieser schüchternen Taube, die nicht einmal zu girren wagt in Gegenwart ihres überstolzen Gatten. Wenn dieser aus dem Felde siegreich zurückkehrt und Alles ihm entgegenjubelt, senkt sie demüthig ihr Haupt; sie schweigt wie die erröthende Rose, die keusche Perle, wie das entzückte Menschenherz — es ist ein kostbares, glühendes Schweigen, das mehr sagt, als jeder rhetorische Wortschwall.** Die sanfte Verschämtheit ihres ganzen Wesen's geht in dem einen Gedanken auf, daß sie nichts Anderes sein und bedeuten will, als das liebende Weib ihres Marcius; sie findet ihr volles Genüge an einem stillzüchtigen Geliebtwerden, an dem Kusse des entzückten Gatten, „lang wie sein Bann und süß wie seine Rache“ — eine milde Flamme erhebt sich auf diesem Altare der Keuschheit wie in Vestas Heiligthume.

In eine ganz andere Sphäre, in das reizvollste Helldunkel einer märchenhaften Sommernacht unter griechischem Himmel werden wir vom Dichter im Sommernachtstraum geführt. Die durchweg phantastische Handlung entrückt uns gänzlich der Realität. — In Veranlassung der Hochzeit des Königs Theseus mit seinem Heldenliebchen, der hochgeschürzten Amazonen-

* Akt V, Sc. 3.
** Vgl. Heine II, S. 206.

königin Hyppolita, trifft Oberon nebst Titania und seinem ganzen Hofstaat der Elfen in einem Walde bei Athen ein, nach welchem gleichzeitig ein athenisches Liebespaar: die schöne Hermia und ihr Geliebter Lysander, geflohen sind, um einem ihrem Verhältnisse bedrohlichen Familienzwange zu entgehen, Hermia verfolgt von einem ihr verhaßten Verehrer Demetrius, welchem Letzteren wiederum seine frühere Geliebte Helena nacheilt. Just zur selbigen Stunde und in demselben Walde haben aber auch athenische Handwerker die Probe zu dem bei Theseus' Hochzeitsfeier in Aussicht genommenen Festspiele: „Die höchst klägliche Komödie und der höchst grausame Tod von Pyramus und Thisbe“ angesetzt, und so beginnt von Gruppe zu Gruppe der sich im Walde Begegnenden ein neckisches Spiel, bei welchem Oberon's Leibkobold Puck, ein muthwilliger Schelm, nicht allein unter den Menschenkindern allerhand Verwirrungen anzettelt, sondern sogar mittels eines Zaubersaftes seiner Herrin Titania — auf Oberon's Befehl — die zärtlichste Regung für den „Ungesalzensten“ der athenischen Handwerker-Tragöden, für den von ihm mit einem Eselskopfe ausgerüsteten Weber Zettel einflößt. — Den Wirrwarr löst schließlich Oberon, indem er Titania ihrem Wahne entreißt und die athenischen Paare: Hermia mit Lysander und Helena mit Demetrius liebend vereint. Die mit einer dreifachen Hochzeitsfeier abschließende Komödie, ein phantastisches „Traumgesicht“, führt uns in buntem Wechsel eine Aufeinanderfolge reizvoller Bilder vor,

die der geschlossenen Handlung, der Entwickelung der Charaktere entbehren — die aber auch nichts Anderes darstellen sollen als ein die Einbildungskraft beschäftigendes Schattenspiel:

> Dies Alles scheint so klein und unerkennbar,
> Wie ferne Berge, schwindend im Gewölk.

Wie das Ganze als ein luftiges, lyrisches Gewebe ohne festeres Gefüge sich giebt, sind dem entsprechend auch die einzelnen Figuren, die sich in diesem Rahmen bewegen, lyrisch angelegt und gezeichnet: die ganz aus Duft gewobene Titania, der reizende Trotzkopf — sie, die sich um den Besitz eines kleinen indischen Wechselkindes mit Oberon entzweit und sich grollend von ihm scheidet, um demnächst, durch Puck's Zaubermittel blind gemacht, für einen Eselskopf zu entbrennen und aus ihrem Traum erwachend, dem gekränkten Gemahl reuig und versöhnt an's Herz zu sinken — die kleine Hermia, keck, oppositionslustig gegen Vater und Staatsoberhaupt, eigensinnig, erregbar, unter Umständen „bös und wohl geschickt zur Zänkerin", wenn sie sich beeinträchtigt sieht, und die schlanke Helena, sanft, fügsam, ohne Initiative, wie sie selbst von sich sagt:

> Ich bin so feig wie irgend nur ein Mädchen,

und nur im Punkte der Liebe fest, ihrem Demetrius mit unwandelbarer Treue anhangend.

Auch der Sturm versetzt uns in die Märchenwelt, in deren Mittelpunkt ein Wesen von „urwelt-

licher, fast schauerlicher Reinheit" gestellt ist. Prospero, der von seinem Bruder depossedirte Herzog von Mailand, ist mit seinem einzigen Kinde Miranda nach einer Zauberinsel verschlagen und hat vermöge seiner magischen Wissenschaft und Kunst, nachdem er von der Insel Besitz genommen, die Herrschaft über die dort wohnenden Geister erlangt. Dorthin werden als Schiffbrüchige der König von Neapel mit seinem Sohne und Gefolge und der treulose Bruder Prospero's an's Land getrieben und auf diese Weise Prinz Ferdinand, der Thronerbe Neapels mit Miranda zusammengeführt. Gleich das erste Begegnen erzeugt Neigung, die sich von Scene zu Scene zur herzlichsten Liebe steigert. Nach mancherlei, den Liebenden auferlegten Prüfungen, segnet Prospero, der übrigens schließlich in seine Rechte wieder eingesetzt wird, endlich den Bund. — Wie im Sommernachtstraum ist auch im Sturm die Handlung undramatisch und wirkt nur durch die Macht der Poesie, durch die unerschöpfliche Fülle lyrischen Glanzes, wie derselbe namentlich über die Persönlichkeit der lieblichen Miranda ausgegossen ist. Das reinste Naturkind, eine Seele, wie sie unbefleckter aus des Schöpfers Hand nicht hervorgehen kann, ohne einen Hauch von Sinnlichkeit, erscheint sie — ich möchte sagen — körperlos, ätherisch, wie ein zarter Hauch. Einsam auf der Insel von einem edeln Vater auferzogen, auf einem Boden, den nur Geisterfüße betreten durften, ferngehalten von den Einflüssen der Welt, ist sie ganz Geist, ganz Seele, die erst Menschengestalt anzunehmen scheint im Kon-

takte mit andern Sterblichen. Als sie Ferdinand zuerst erblickt, fragt sie erstaunt den Vater:*

Was ist's? ein Geist?
O Himmel, wie's umherschaut. Glaubt mir, Vater,
S' ist herrlich von Gestalt — doch ist's ein Geist,

und als ihr Prospero versichert:

Nein, Kind, es ißt und trinkt, hat solche Sinne
Wie wir, ganz so —

erwidert sie schüchtern:

Nennen möcht' ich
Ein göttlich Ding ihn; nichts Natürliches
Sah ich so edel je.

Für die feurigen Lobsprüche Ferdinand's, die von Bewunderung ihres Reizes überschäumen, hat sie nur züchtige Demuth:**

Vom eigenen Geschlechte kenn' ich Niemand,
Erinn're mir kein weibliches Gesicht,
Als meines nur im Spiegel; und ich sah
Nicht meh're, die ich Männer nennen könnte,
Als Euch, mein Guter und den theuren Vater.
Was für Gesichter anderswo es giebt,
Ist unbewußt mir — doch bei meiner Sittsamkeit,
Dem Kleinod meiner Mitgift! wünsch' ich Keinen
Mir zum Gefährten in der Welt, als Euch,
Noch kann die Einbildung ein Wesen schaffen,
Das ihr gefiele, außer Euch. Allein,
Ich plaud're gar zu wild und achte darin
Des Vaters Vorschrift nicht —

* Sturm Akt I, Sc. 2.
** Akt II, Sc. 2.

und auf die Versicherung des Prinzen, daß er sie „weit über Alles, was die Welt sonst hat, liebe, achte und ehre“:

— Ich bin thöricht,
Zu weinen über Etwas, was mich freut.
Ferd. Warum weint Ihr?
Mir. Um meinen Unwerth, daß ich nicht darf bieten,
Was ich zu geben wünsche, noch viel minder,
Wonach ich todt mich sehnen werde, nehmen.
Doch das heißt Tändeln und je mehr es sucht,
Sich zu verbergen, um so mehr erscheint's
In seiner ganzen Macht. Fort, blöde Schlauheit!
Führ' Du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld:
Ich bin Eu'r Weib, wenn Ihr mich haben wollt,
Sonst sterb ich Eu're Magd; Ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin Euch zu sein, doch Dienerin
Will ich Euch sein, Ihr wollet oder nicht.
Ferd. Geliebte Herrin und auf immer ich
So unterthänig.

Das Aufflammen dieser heiligen Liebe vergleicht Ulrici dem ersten Strahl der Morgensonne, die einen lieblichen Frühlingstag verkündend, schüchtern und erröthend über die Bergesgipfel in's Thal herniederblickt.

Wie Miranda im Zauberspiele, so tritt uns Perdita im Pastorale des Wintermärchens vom vierten Akte ab als das anmuthige Naturkind entgegen. — Die ausgesetzte Königstochter ist von einem wackern alten Schäfer aufgefunden und in ländlicher Einsamkeit unter böhmischen Hirten auferzogen. Hier hat sie Florizel, der Sohn des Königs Polyxenes aufgefunden, und von ihrem zierlichen Reiz, der schlichten Einfalt

ihres Gemüths angezogen, das Hirtenkind lieben gelernt. Wir sehen diese Liebe nicht erst entstehen, wie bei Miranda und Ferdinand — sie hat sich schon entwickelt seit dem Tage, an welchem „des Prinzen Falke über des alten Schäfers Grund den Flug genommen“. Und so finden wir Florizel in Bauerntracht bei dem Schafschurfeste der Hirten ernstlich bemüht, die Befürchtungen der Geliebten vor Entdeckung dieses ungleichen Bundes zu zerstreuen:

— Dein will ich sein, Geliebte,
Oder des Vaters nicht, denn ich kann nimmer
Mein eigen sein, noch irgend wem gehören,
Wenn ich nicht Dein bin; hieran halt' ich fest,
Spricht auch das Schicksal: Nein!

Beim Feste selbst, dem König Polyxenes und sein Rathgeber Kamillo unerkannt beiwohnen, schmückt sie den Prinzen in sinnigem Spiele mit Blumen, hierbei den ganzen Reiz lyrischer Poesie entfaltend und gebehrdet sich dabei mit einer Anmuth, daß Polyxenes in die Worte ausbricht:

Dies ist das schmuck'ste Hirtenkind, das je
Auf grünem Plan gehüpft; nichts thut und scheint sie,
Das nicht nach Größerm aussieht, als sie ist,
Zu hoch für solchen Platz.

Vom König demnächst bedroht:

Du Blendwerk,
Wohl eines Hirten würdig, ja auch seiner,
Der Deiner sich, wenn uns're Ehre nicht
Mitspräche, unwerth macht — wenn Du in Zukunft
Ihm aufzuthun je auf die Klinke drückst

Und seinen Leib umstrickst mit Deinem Arm,
Erfind' ich einen Tod, so grausam Dir,
Wie Du empfindsam bist —

bewahrt sie eine Haltung, eine Würde, die sie als echtes Kind ihrer Mutter Hermione kennzeichnet:

Schon hier vernichtet!
Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein, zwei Mal
Wollt' ich schon reden, wollt' ihm offen sagen,
Dieselbe Sonn' an seinem Hofe leuchtend,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor unsrer Hütte,
Und schau auf Beide gleich. O geht, mein Prinz!
Denkt Eures Standes nun! Mein Traum ist aus.
Nichts mehr vom Könige. Nein, meine Schafe will
Ich melken geh'n und — weinen.

Der treue, wohlwollende Kamillo weiß jedoch Rath für die Liebenden; er schafft sie nach Sizilien, wo sich am Hofe des Vaters Leontes das Geheimniß der Geburt Perdita's enthüllt und sich die Eltern und Kinder in glückseliger Vereinigung wiederfinden.

Perdita handelt ebensowenig selbstbestimmend wie Miranda, ist ebenso lyrisch angelegt wie diese, hat auch mit ihr das einfach Wahre, die schlichte Demuth, die sinnige Grazie gemein — doch ist sie kräftiger gezeichnet, selbstbewußter, realistischer gehalten, als jenes duftige Gebilde phantastischen Wohllauts; wie Mrs. Jameson sich ausdrückt: dorisch anmuthig, wogegen man Miranda als ionisch weicher bezeichnen müßte, wenn man die Terminologie antik klassischer Würdigung auf sie anwenden dürfte.

Wenn wir endlich die Gräfin Olivia in Was

ihr wollt den lyrisch angelegten, passiven Liebenden einreihen, so halten wir uns hierzu insofern für berechtigt, als Eros mit ihr mehr sein neckisches Spiel treibt, als daß sie selbst den kleinen Schelm zu leiten oder gar zu beherrschen verstünde, und die Liebe in ihr mehr gegenständlich als Objekt seltsamer Verwechslungen zur Erscheinung kommt, als daß sie selbst als bestimmendes Subjekt in die Handlung eingriffe. Die schöne Gräfin, in eine eigensinnige Trauer um ihres Bruders Tod versunken, verschanzt sich hartnäckig gegen die glühenden Bewerbungen des Herzogs Orsino von Illyrien. — Während sie jedoch diesen ihren Liebhaber abweist, verfällt sie in eine übelangebrachte Leidenschaft zu dem Liebesboten Orsion's, zu der als Page (Cäsario) bei dem Herzog dienenden Viola, die ihrerseits wiederum sich gegen die Zärtlichkeiten der stolzen Donna ablehnend verhält. Im Verlaufe der Handlung begegnet Olivia Viola's verloren geglaubtem, seiner Schwester auf's Haar gleichendem Zwillingsbruder Sebastian von Metelin, und läßt sich in der Meinung, sie habe es mit Orsino's Liebesboten zu thun, von dem durch ihre Schönheit ganz bezauberten Sebastian zum Altar führen. Man sieht hieraus, die zärtliche Hingabe Olivia's vertieft sich nicht in ein anderes individuelles Selbst, sondern gilt einem Phantasiegebilde, einer Idee, charakterisirt sich also wesentlich als ein bloßes Farbenspiel der Empfindung, als eine verliebte Laune:

> Ich thu', ich weiß nicht, was; wofern nur nicht
> Mein Auge mein Gemüth zu sehr besticht.

Nun, walte Schicksal! Niemand ist sein eigen;
Was sein soll, muß gescheh'n — so mag's sich zeigen.*

Wiewohl sonst verständig, wie sich aus ihrem Schalten im Hause und ihren Wechselreden mit dem Narren Feste und dem Haushofmeister Malvolio kund giebt, verfällt Olivia diesem Liebeswahne aus Kaprice und hält trotz des Widerstands Viola's mit einer Zähigkeit daran fest, daß sie, wie sie selbst von sich sagt, ihres stolzen Sinns, ihres Herzens nicht mehr mächtig bleibt. — Ihre kranke Neigung gesundet erst mit dem Eintausch des wahrhaftigen Ebenbildes; ein Irrthum lenkt die verirrte Scheinliebe in die rechte Bahn:

So kam es, Fräulein, daß Ihr Euch geirrt,
Doch die Natur folgt ihrem Zug hierin,

giebt dem schattenhaften Vorgefühl erst Gestaltung und bewahrheitet so Oliviens eigenen Ausspruch:**

Süß ist es, Lieb erfleh'n, doch süßer: Liebe finden.

Ihr vollständiges Widerspiel findet Olivia in dem Charakter der mehrfach erwähnten Viola, mit welcher wir die Reihe der dramatischen Liebesgestalten eröffnen. Viola von Metelin, die Zwillingsschwester Sebastians, ist als Schiffbrüchige an die Küste von Illyrien verschlagen, begiebt sich auf Anrathen ihres Schiffskapitäns an Orsino's Hof, verdingt sich als Page des Herzogs und wird von dem Letztern mit dem Ueberbringen der Liebesbotschaften an die Gräfin Olivia

* Was ihr wollt Akt I, Sc. 5.
** Akt III, Sc. 1.

betraut, verliert jedoch in dem durch diese Geschäfte bedingten intimeren Verkehre mit ihrem Herrn an diesen ihr ganzes Herz, obwohl sie ihre Pflichten als Ueberbringer der Liebeszeichen an eine Andere getreulich erfüllt. Hierbei verstrickt sie sich mit den Junkern Christof und Tobias in einen Ehrenhandel, den schließlich der mit Violen stets verwechselte Zwillingsbruder ausficht. Nach Entwirrung der vielfach verschlungenen Handlung belohnt der Herzog ihre Liebe und Treue mit seiner Hand.

Viola, ein sonniges Lieblingskind der Shakespeareschen Muse zeigt sich eben so sinnig und weich, wie rasch und muthig im Handeln — bis auf ihre mädchenhafte Scheu vor scharfen Waffen, welche sie in der Duellangelegenheit mit den raufluſtigen Junkern an den Tag legt. Dabei ist sie klug, von feiner Bildung des Herzens und der Formen, trotz der Pagenrolle, die sie spielt, von der zartesten Zurückhaltung — namentlich in ihrer Liebe, in deren „Wissenschaft" sie wohl bewandert erscheint*:

O liebt' ich Euch mit meines Herren Gluth,
Mit solcher Pein, so todesgleichem Leben,
Ich fänd' in Eurem Weigern keinen Sinn;
Ich würd' es nicht versteh'n.
Olivia. Nun wohl, was thätet Ihr?
Viola. Ich baut' an Eurer Thür ein Weidenhüttchen
Und riefe meiner Seel' im Hause zu,
Schrieb fromme Lieder von verschmähter Liebe

* Was ihr wollt. Akt I, Sc. 2.

Und sänge laut sie durch die stille Nacht,
Ließ Euren Namen an den Hügeln hallen,
Daß die vertraute Schwätzerin der Luft
Olivia schriee. O! Ihr solltet mir
Nicht Ruh' genießen zwischen Erd und Himmel',
Bevor Ihr Euch erbarmtet —

und an einem andern Orte:*

Viola. Ja, doch ich weiß —
Herzog. Was weißt Du? sag mir an.
Viola. Zu gut nur, was ein Weib für Liebe hegen kann.
Fürwahr! sie sind so treuen Sinn's, wie wir —
Mein Vater hatte eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst,
Euch lieben würde.
Herzog. Was war ihr Lebenslauf?
Viola. Ein leeres Blatt,
Mein Fürst. Sie sagte ihre Liebe nie
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermuth
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?
Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören,
Doch der Verheißung steht der Wille nach.
Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach.

Das Erotische tritt in Viola's Charakter weit wahrhaftiger, innig-zärtlicher auf als bei Olivien. Abgesehen davon, daß es ein wirkliches Selbst ist, in welches sie sich versenkt, nicht ein bloßes Schein-Ich, verdient sie sich Gegenliebe, wo Olivia nach Laune spendet.

---

* Akt II, Sc. 4.

Mit weniger Zurückhaltung wirbt Helene in Ende gut Alles gut und gewinnt schließlich, wie Viola, durch Treue und Festhalten den Mann ihrer Wahl. — Helene, die schöne Tochter des Arztes Gerhard von Narbonne liebt Bertram, den jungen Grafen Roussilon, mit welchem sie nach ihres Vaters Tode von der Gräfin Mutter zusammen erzogen ist. Zur Muthung seiner Lehn zieht der junge Graf nach Paris, wohin ihm Helene mit Bewilligung der Gräfin nachfolgt, um den von den Aerzten und Fakultäten bereits aufgegebenen König von einem anscheinend unheilbaren Uebel zu heilen, da sie in ihres Vaters Nachlaß das entsprechende Medikament vorgefunden hat. Für des Königs Genesung empfängt sie als Preis ihrer Kunst auf ihren Wunsch die Hand des Pflegebruders, der diese „unebenbürtige“ Heirath durch eilige Flucht nach Italien thatsächlich wieder aufhebt, indem er seinem jungen Weibe eine Wiedervereinigung erst dann in Aussicht stellt, wenn sie seine Gegenliebe wirklich gewonnen habe. Helene reist dem spröden Gemahl nach, und ihre „Liebesmüh“, bei welcher allerdings ein frommer Betrug unterläuft wie in Maaß für Maaß, gewinnt ihr schießlich den Gatten.

Die Liebe Helenens zu einem unliebenswürdigen, noch dazu in den Klauen eines renommistischen Schmarotzers (Parolles) befindlichen Junker bedarf in der That weder einer besondern Schutzrede gegen Dr. Samuel Johnson's Anklage, noch überhaupt einer Erklärung. Daß Helene solch glühende Leidenschaft für den

tief unter ihr Stehenden, den ihre anbetende Phantasie mit einem Heiligenscheine umkleidet, gefaßt hat, mag sie vor ihrem eigenen Geschmacke verantworten. Nach Gründen hierfür hat man nicht zu fragen: die Liebe motivirt nicht, sie liebt — das sollte Grundes genug sein — selbst für Dr. Samuel Johnson — zumal bei einem Weibe.

Und welches Weib erhebt hier der Dichter auf den Schild! Klarheit, Freiheit des Geistes und des Willens, eine fast männliche Energie neben Bescheidenheit, Demuth, Gehorsam — das sind die hervorstechendsten Züge dieser blendenden Erscheinung, die sich der aufrichtigsten Bewunderung des Königs, der Gräfin-Mutter, der Ritter des französischen Hofes erfreut, und gegen deren Vorzüge dieser einzige, nun gerade von ihr erkorene unbedeutende Junker Auge und Herz verschließt. Ihre mit den stärksten Mitteln ins Werk gesetzte Werbung stellt sich an sich allerdings als nicht besonders zart dar, doch die Art, wie sie geschieht, neutralisirt das Unweibliche des Werbeakts:

König. Blick auf, mein schönes Kind, die Jünglingsschaar
Der edeln Herr'n hier steht Dir zu Gebot.
Als Fürst und Vater darf ich über sie
Verfügen. Wähle frei! sie zu ersehn'n
Hast Du die Macht, sie nicht, Dir zu entgeh'n.
Helena. Ich wünsch' ein Weib Euch, schön und tugendhaft,
Wenn's Amor will, ja, Jedem — bis auf Einen 2c.
König. Sieh genau sie an;
Von edeln Vätern stammen sämmtlich sie.
Helena. Edle Herr'n!

Gott hat den König hergestellt durch mich.
Ritter. Wir wissen es und danken Gott für Euch.
Helena. Ich bin ein einfach Mädchen und am reichsten
Darin, daß einfach ich mich Mädchen nenne. —
Geliebt's Eur' Majestät, ich bin schon fertig!
Mir flüstern meine glüh'nden Wangen zu:
Roth macht uns Deine Wahl; wirst Du verschmäht,
Sitzt ewig bleicher Tod auf uns; die Röthe
Kehrt niemals wieder.
König. Wähle! Glaube mir,
Wer Dich verschmäht, verschmäht die Lieb' in mir.
Helena. So flieh' ich denn von Cynthia's Altar
Und Amor'n bring ich meine Seufzer dar,
Dem höchsten Gott.

Dem abweisenden, brüsken Verhalten des jungen, gegen seinen Willen ihr angetrauten Ehegemahls begegnet sie mit schüchterner Unterwürfigkeit:

Ich bin nicht meines Reichthums werth, noch wag' ich,
Ihn mein zu nennen – und doch ist er mein.
Ich möchte stehlen, wie ein scheuer Dieb,
Was das Gesetz mir zuspricht.
Bertram. Nun was wollt Ihr?
Helena. Etwas und kaum Etwas — in Wahrheit: Nichts.
Ich möcht' Euch nicht gern sagen, was ich will.
Doch ja:
Nur Fremd' und Feinde scheiden ohne — Kuß.
Bertr. Ich bitt' Euch, haltet Euch nicht auf. Zu Roß!
Helena. Ich füge dem Gebot mich meines Herrn.

Die kluge Tochter ihres klugen Vaters tritt sie, von dem Gatten verlassen, als Arzt ihrer eigenen Ehre auf und heilt durch ihr ebenso kühnes wie besonnenes Handeln die psychische Krankheit ihres Erwählten.

8*

Ihr Feuer schmilzt die Schlacken seines rauhen Wesens hinweg.

In der Gräfin-Mutter ist Helenen ein prächtiges Seitenstück gegeben. Ihrem scharfen Blick ist der Pflegetochter Neigung zum ungebehrdigen Sohne nicht entgangen. Vorurtheilslos über die Schranken der Geburt und des Ranges hinwegspringend — wie übrigens auch der freisinnige König — begünstigt sie diese Liebe. Die Scene, in der sie sich mit Helenen hierüber ausspricht und ihr das süße Geheimniß entlockt*, ist von unvergleichlicher Schönheit und kann zu dem Erhabensten gerechnet werden, was Shakespeare gedichtet hat, wie überhaupt diese beiden im eminentesten Sinne durchgeistigten Frauencharaktere in Ende gut Alles gut zu den vollendetsten Gestalten des Dichters zählen.

In den beiden Veronesen stellt sich uns demnächst ein erotisches Mädchenpaar dar, welches sich durch den gemeinsamen Charakterzug unverbrüchlicher Treue und Beständigkeit hervorhebt. Zwei Freunde mit den „redenden" Namen: Valentin und Proteus, Veronesen edler Herkunft, begeben sich nach Mailand, der Eine, um an dem Hofe des dortigen Herzogs sein Glück zu machen, der Andere, um die Welt zu sehen. — Proteus, Anfangs in Verona durch die Liebe zur schönen Julie zurückgehalten, wird von Valentin am mailänder Hofe präsentirt, verliebt sich in die von seinem Freunde angebetete Tochter des Herzogs, Sylvia, verräth dem

* Ende gut, Alles gut Akt I, Sc. 3.

Vater, der über die Hand der Tochter bereits verfügt hat, das geheime Einverständniß der Liebenden und erwirkt auf diese Weise die Verbannung Valentin's. Die treulos verlassene Julie kommt inzwischen in Pagentracht nach Mailand, nimmt Dienste bei Proteus und wird hierbei als Liebesbote desselben an Sylvia verwendet, die nicht allein die Bewerbungen des Falschen zurückweist, sondern sogar, um dem Drängen des Vaters und des ihr aufgezwungenen Freiers Thurio zu entgehen, aus Mailand entflieht, verfolgt von Proteus, der verkleideten Julie, Thurio und dem Herzog. — In einem Walde, in welchem der verbannte Valentin als Häuptling einer Schaar Geächteter haust, trifft sich der ganze Schwarm. Valentins ritterlicher Sinn gewinnt den Herzog, Proteus kehrt zu seiner alten Liebe reuig zurück und endet Alles in Friede und Eintracht mit einer Doppelheirath der Liebenden.

Julie, eine weiche, sanfte Schönheit, blond, verhält sich zwar Anfangs gegen Proteus Werbung spröd; einmal gewonnen, hängt sie jedoch an dem wankelmüthigen Freunde mit solcher Gluth, daß sie es unternimmt, ihm nachzureisen und unerkannt bei ihm Dienste zu nehmen. Als sie sich verrathen sieht, trübt kein Hauch kleinlicher Eifersucht den Spiegel ihrer reinen Seele — im Gegentheil, im Anschauen Sylviens ist sie des Lobes für diese voll, bewundert ihre Schönheit, ihr edles Wesen, und stellt mit reizender Naivität Vergleiche an zwischen sich selbst und ihrer Nebenbuhlerin. Sylvia, eine dunkle Schönheit, stolz, energisch gegen den Vater und den ihr

aufgezwungenen Freier, den falschen Freund herb zurückweisend, läßt einen leichten Anflug von Koketterie nicht verkennen, so in der Scene, in welcher sie, versteckt um Valentin werbend, seiner Schüchternheit zu Hülfe zu kommen versucht:*

Val. Wie Ihr befahlt, hab' ich den Brief geschrieben
An den geheimen, namenlosen Freund;
Sehr ungern ließ ich mich dazu gebrauchen,
Geschah's aus Pflicht für Eu're Gnaden nicht.
Syl. Dank, edler Diener, recht geschickt vollführt.
Val. Glaubt mir, mein Fräulein, es ging schwer von statten,
Denn unbekannt, an wen es war gerichtet,
Schrieb ich auf's Ungefähr und unbestimmt.
Syl. Ihr achtet wohl zu viel für diese Mühe?
Val. Nein, Fräulein, nützt es Euch, so will ich schreiben,
Wenn Ihr's befehlt, noch tausend Mal so viel
Und doch —
Syl. Ein schöner Schluß, ich rathe, was soll folgen,
Doch nenn' ich's nicht — auch kümmert es mich nicht.
Und doch! nehmt dies zurück — und doch, ich dank'
Euch —
Und will Euch künftig niemals mehr bemüh'n.
Val. Was meint Ew. Gnaden? ist es Euch nicht recht?
Syl. Ja, ja, die Verse sind recht gut geschrieben,
Doch, da Ihr's ungern thatet, nehmt sie wieder —
Hier! nehmt sie hin!
Val. Fräulein, sie sind für Euch.
Syl. Ja, ja — Ihr schriebt sie, Herr, auf mein Ersuchen,
Ich aber will sie nicht, sie sind für Euch —
Ich hätte gern sie rührender gehabt.
Val. Wenn Ihr befehlt, schreib ich ein and'res Blatt.

* Die beiden Veronesen Akt II, Sc. 1.

Syl. Und schriebt Ihr es, so lest es durch statt meiner;
Gefällt es Euch, dann gut — wo nicht, auch gut!

ferner, als der von ihr abgewiesene Proteus wenigstens um ihr Bildniß bittet:*

Prot. Zu diesem will ich reden, seufzen, weinen,
Denn da das wahre Selbst von Eurer Schönheit
Sich weggeschenkt, bin ich ein Schatten nur,
Und Eurem Schatten will ich liebend huld'gen.
Syl. Mich freut es nicht, zum Götzen Euch zu dienen,
Doch da es gut für Eu're Falschheit paßt,
Nur Schatten, falsch' Gebilde anzubeten,
Schickt zu mir morgen früh, ich send' es Euch,
Und so schlaft wohl.

Die noch übrigen erotischen Frauengestalten dramatischer Färbung stellen insofern eine gesonderte Gruppe dar, als sie mit Durchbrechung der Schranken, welche die Familienbande um das Weib ziehen, ohne Rücksicht auf den Willen des von Natur und gesetzlich berechtigten Familienhauptes, den Liebesbund nicht allein schließen, sondern auch besiegeln und somit eine Schuld auf sich nehmen, welche die Eine von ihnen (Imogen) mit allerhand Widerwärtigkeiten, zwei Andere (Julia, Desdemona) mit dem Tode zu büßen haben, während einer Vierten (Jessika) keinerlei Buße vom Dichter auferlegt ist.

Jessika im Kaufmann von Venedig, das einzige Kind des fanatischen Juden Shylok, nimmt hinter dem Rücken ihres nichtsahnenden Vaters den hübschen Venezianer Lorenzo zum Mann, „vergüldet sich", das väter-

* Akt IV, Sc. 2.

liche Haus heimlich verlassend, mit den entsprechenden Dukaten und Juwelen und läuft mit ihrem „ausgelassenen Liebsten“ von Venedig nach Belmont, in das Asyl der dort als Herrin gebietenden Porzia. Dem orthodoxen alten Juden muß diese Flucht um so herber treffen, als es ein Christ ist, mit dem die Tochter davongeht und das Herzeleid, das diese dem greisen Manne zufügt, erweist sich um so schuldvoller, als in Israels Stamme der Zauber der Familie tiefere Wurzeln geschlagen hat, als bei irgend einem andern Volke. — Von einer Pietätsregung finden wir in dem schönen Kinde keine Spur! Im Gegentheil, Jessika schämt sich des strengen Vaters, in dessen trister Häuslichkeit sie von der Langenweile geplagt worden ist. Ihr Abfall von der Tradition und dem Glauben ihres Volks ist ihr etwas Selbstverständliches, wie allerdings auch dem Dichter, der dem semitischen Element, zumal wie es sich hier in Shylok und Tubal verkörpert zeigt, keinerlei Berechtigung zur Existenz unter den Christenleuten zuzugestehen scheint. Denn der Abfall des Kindes vom Vater findet keinerlei Sühne, das Loslösen von Haus und Glauben geht der Apostatin ganz glatt aus: der Ehebund Jessika-Lorenzo athmet ganz Glückseligkeit, ganz Wonne. Shakespeare läßt hier die Nemesis schlafen!

Jessika kann insofern ihre Abstammung nicht verleugnen, als sie — rechnet. Lorenzo's Hausstand bietet ihr nicht ausreichende Garantie für eine standesgemäße Subsistenz. In der Athemlosigkeit ihrer Flucht hat sie Besonnenheit genug, sich mit der nöthigen Aus-

steuer zu versehen — sie bestiehlt den Vater in der sichern Voraussicht, daß der Bruch mit ihm sie auch von seinen Schätzen auf Nimmersehen scheide. — Bei alledem hat der Dichter dies abenteuernde Judenmädchen mit einer Grazie ausgestattet, die nicht allein ihren Entführer in Flammen setzt, die Bewunderung seiner Genossen erregt, sondern sogar dem Clown Lanzelot Anerkennung abnöthigt. — Welch feiner Sinn ihr für Natur und Kunst innewohnt, wie sehr sie sich auf den poetischen Zauber einer italischen Mondnacht wie auf den harmonischen Reiz einer Nachtmusik versteht, dokumentirt sie durch ihr süßes Liebesgeplauder mit Lorenzo im Park zu Belmont (Act V, Sc. 1).

Auch Imogen, die Tochter des Königs Cymbelin von Britanien, hat sich hinter dem Rücken ihres Vaters mit dem Manne ihrer Wahl vermählt; dieser Schritt wird jedoch für sie die Veranlassung zu einer ganzen Kette von Leiden. Der Dichter legt ihr für dies eigenmächtige Nichtachten der Familienbande eine schwere Buße auf, aus der jedoch die Schwergeprüfte schließlich noch sieghaft hervorgeht. Mit dem Sohne eines in den Römerkämpfen für das Vaterland gefallenen Edeln, mit Leonatus Posthumus ist Imogen am Hofe ihres königlichen Vaters zusammen erzogen, hat ihn lieben gelernt und den Bund der Seelen in heimlicher Eheschließung besiegelt. Leonatus, nachdem dies offenkundig geworden, wird in die Verbannung geschickt, geht nach Rom, verwickelt sich im Hause eines Gastfreundes mit dem Römer Jachimo in einen Streit über den Werth der Frauen

und nimmt eine Wette dieses Wüstlings an, der sich vermißt, Imogen's Gunst binnen Kurzem zu gewinnen. Mit Empfehlungen versehen gelangt Jachimo an Cymbelin's Hof, sieht Imogen, ist von ihrer Anmuth entzückt und, da seine Werbung mit Verachtung zurückgewiesen wird, weiß der schlaue Italiener sich in den Besitz von Geheimnissen zu setzen, deren Offenbarung an einen Fremden in dem bethörten Leonatus die Ueberzeugung von der Untreue seiner jungen Gattin hervorruft. Er reist nach Britannien zurück, welchem Rom inzwischen den Krieg erklärt hat und lockt Imogen nach Milfords-Hafen, um sie von seinem treuen Diener Pisanio umbringen zu lassen. Imogen flieht aus Londons Stadt, weiß jedoch in dem beauftragten Rächer den Glauben an ihre Unschuld zu erwecken und geräth, die freiwillige Verbannung der Rückkehr ins väterliche Haus vorziehend, in den Küstenwäldern von Wales mit Geächteten zusammen, von welchen die beiden Jüngeren ihre eigenen vor Jahren geraubten und bisher in der Einsamkeit und unerkannt von ihrem Pflegevater Bellarius auferzogenen Brüder sind, wird von ihnen durch allerhand Zufälle wieder getrennt und begiebt sich endlich als Page in den Dienst des inzwischen mit dem Heere des Cäsaren gelandeten römischen Feldherrn. In der Schlacht bei Milfords-Hafen treffen sich die verschiedenen Gruppen der Handelnden; die Geächteten (Bellarius mit den beiden Prinzen und Leonatus) entscheiden durch ihr Eingreifen in den Kampf den bereits verloren gegangenen Sieg zu Gunsten der Briten. Die Haupt-

personen der römischen Parthei, darunter Imogen, werden gefangen genommen. Das von Cymbelin demnächst über die Gefangenen gehaltene Gericht klärt alles Verworrene auf: die Bosheit des Römers Jachimo, die Herbeiführung des Sieges durch die Geächteten, das Wiederfinden der verloren geglaubten Prinzen, die Unschuld Imogen's, und führt zu allgemeiner Versöhnung und Glückseligkeit. Imogen tritt vor uns mit einer bereits fertigen Liebe, dem Produkte langjährigen Zusammenseins, gemeinschaftlicher Erziehung; nicht rasches Sehen hat hier die Flamme entzündet, vielmehr eine ruhige Ueberzeugung gegenseitiger Zusammenhörigkeit die Seelen allmählich und um so fester in einander wachsen lassen. — Die äußere Lieblichkeit dieser wunderbaren Frau wetteifert mit ihrer sittlichen Schönheit, die hellste Klarheit des Verstandes mit der Wärme ihrer Empfindung, die ruhigste, sie selbst in den fährlichsten Situationen nie verlassende Fassung mit der frischesten Unmittelbarkeit des Gefühls. Welche sinnig duftige Innerlichkeit offenbart sich schon bei ihrer Trennung von dem verbannten Gemahl:*

Imog. O wurzeltst Du fest am Strand des Hafens
Und prüftest jedes Segel! Wenn er schriebe
Und ich bekäm' es nicht! Des Brief's Verlust
Wäre verlornes Heil! Was sagt' er Dir
Zuletzt?
Pis. Er rief: o Kön'gin, meine Königin!
Imog. Und winkte mit dem Tuche?

---

* Cymbelin Akt I, Sc. 3.

Pis. Und küßt' es, Fürstin.

Imog. Fühllose Leinwand! glücklicher als ich!
Und das war Alles?

Pis. Nein, so lang' er sich
Für Aug' und Ohr von Andern unterscheidbar
Noch machen konnte, blieb auf Deck er, winkte
Mit Handschuh, Tuch und Hut, den besten Ausdruck
In des Gemüth's stoßweiser Regung suchend,
Wie langsam seine Seele segelte,
Wie rasch sein Schiff.

Imog. Du mußtest ihn so klein
Wie eine Kräh' und kleiner werden lassen,
Eh' Du ihn aufgabst?

Pis. Gnäd'ge Frau, das that ich.

Imog. Zerrissen und zersprengt hätt' ich die Sehnen
Der Augen, ihn zu seh'n, bis die Verklein'rung
Des Raum's ihn zugespitzt wie diese Nadel,
Nein, ihn verfolgt, bis von der Mücke Kleinheit
Er ganz in Luft zerschmolzen wäre, dann
Hätt' ich den Blick gewendet und — geweint.
Doch sag', wann hören wir von ihm, Pisanio?

Pis. Gewiß, Prinzessin, mit dem nächsten Boten.

Imog. Ich nahm nicht rechten Abschied, hatte noch
Manch' Hübsches ihm zu sagen: So und so
Würd' an bestimmten Stunden seiner ich
Gedenken, wollt' ihn schwören lassen, nicht
Mein Recht und seine Ehre Welschlands Mädchen
Zu opfern, ihm auftragen, im Gebet
Um sechs Uhr Morgens, Mittags, Mitternacht
Mir zu begegnen, da ich dann für ihn
Im Himmel sei; wollt' ihm den Abschiedskuß
Zwischen zwei Zauberworten eingefaßt
Noch geben — sieh, da tritt mein Vater ein
Und schüttelt wie des Nordens Hauch
All' uns're Knospen ab im Keime.

Kein bittres Wort entringt ihr Cymbelin's Härte; seinen Schmähungen setzt sie kindliche Demuth, Ergebung, doch auch eine Festigkeit entgegen, die sie wünschen läßt:*

Gott helfe mir! O wär' ich
Ein Hirtenmädchen und mein Leonatus
Des Nachbarn Schäfers Sohn.

Und als sich ihr die Aussicht auf ein baldiges Wiedersehen mit dem Verbannten eröffnet, stürmt sie auf den Boten mit einem Feuer, einer Ungeduld ein, die mit ihrer sonstigen Gelassenheit wunderbar kontrastiren:

O jetzt ein Flügelpferd! Hörst Du, Pisanio?
Er ist in Milford-Hafen. Sag: wie weit
Ist dieses heil'ge Milford? Nebenbei —
Sprich: wie kam Wales zu solchem Glück, den Hafen
Zu haben? —
Wie viel Mal zwanzig Meilen kann man stündlich
Wohl reiten?

Ihre Treue, die an Penelope oder an Gudrun erinnert, wankt selbst dann nicht, als sie den durch welsche Künste getäuschten Leonatus für einen Abgefallenen halten muß. Dem Wiedergefundenen darf sie, nachdem sie ihm den Beweis ihrer Unschuld geliefert, mit Fug und Recht unter dem Zuruf an die reuige Brust sinken:

Warfst Du so fort Dein eh'lich Weib? Jetzt denke,
Du stehst auf einem Felsen.

Auf dieses vollkommene Ideal germanisch-weiblicher Schönheit wendet Mrs. Jameson das bezeichnende Wort

* Akt I, Sc. 1.

Dryden's an: „Ihre Gestalt ist ein Paradies; ihre Seele der Cherub, es zu bewachen".

In den beiden Tragödien Romeo und Julia und Othello belegt der Dichter, wie oben schon bemerkt worden, das Loslösen von den Familienbanden mit härterer Sühne als in Cymbelin.

Romeo und Julia nennt Gervinus das hohe Lied der Liebe; nach Heinrich Heine ist nicht das benannte Menschenpaar, sondern die Liebe selbst der Held der Tragödie; Mrs. Jameson mißt Julien in's Besondere eine Leidenschaft bei, die den vollen Bestand ihres Wesens ausmacht, sich als die Seele ihrer Seele, als der Pulsschlag ihres Herzens, als das Lebensblut in ihren Adern darstellt und mit jeder Faser ihres Ichs verwachsen ist. — Zart gebaut (der eigne Vater, der alte Capulet, nennt sie ein „bleichsüchtig Ding, das ihr zart Gestell zurecht rücken solle"), den Kinderschuhen kaum entwachsen (die Amme rechnet ihr erst vierzehn Lebensjahre heraus), in stiller Zurückgezogenheit aufgewachsen, eine noch nicht entfaltete Knospe, in einem wilden Gehege zwischen einem rohpolternden Vater, einer herzlosen, für ihre Pläne selbst vor Giftmitteln nicht zurückscheuenden Mutter, der cynischen, kupplerischen Amme Angelika und einer wüsten Schaar rauflustiger Vettern, tritt sie zum ersten Male bei einem Maskenfeste der Kapulet's in die große Welt, begegnet hierbei dem ihr bisher unbekannten Feinde ihres Hauses, dem jungen Montague, und — mit blitzartiger Schnelle sitzt Eros' Pfeil in Beider Brust:

Romeo. Entweihet meine Hand verwegen Dich,
O Heil'genbild, so will ich's lieblich büßen:
Zwei Pilger neigen meine Lippen sich
Den herben Druck im Kusse zu versüßen.
Julia. Nein, Pilger, lege Nichts der Hand zu Schulden
Für ihren sittsam, andachtsvollen Gruß;
Der Heil'gen Rechte darf Berührung dulden
Und Hand in Hand ist frommer Waller Kuß.
Romeo. Hat nicht der Heil'ge Lippen wie der Waller?
Julia. Ja, doch Gebet ist die Bestimmung Aller.
Romeo. O so vergönne, theure Heil'ge, nun,
Daß auch die Lippen wie die Hände thun —
Voll Inbrunst beten sie zu Dir, erhöre,
Daß Glaube nicht sich in Verzweiflung kehre.
Julia. Du weißt, ein Heil'ger pflegt sich nicht zu regen,
Auch wenn er eine Bitte zugesteht.
Romeo. So reg Dich, Holde, nicht, wie Heil'ge pflegen,
Derweil mein Mund Dir nimmt, was er erfleht.
(Er küßt sie.)
Nun hat Dein Mund ihn aller Sünd' entbunden.
Julia. So hat mein Mund zum Lohn sie für die Gunst?
Romeo. Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süß erfunden,
Gebt sie zurück.
Julia. Ihr küßt recht nach der Kunst.

Mit diesem Kusse — im Uebrigen einer alt-englischen Sitte bei derartigen Begegnungen — hat sich der Kelch der Knospe erschlossen. In der sogenannten Balkonscene, dem Duftigsten, was erotische Poesie aufzuweisen vermag, ringt anfänglich noch kindliche Naivität mit der aufkeimenden Leidenschaft — mit der zartesten Jungfräulichkeit und dabei mit der ganzen Intensivität südländischen Fühlens vertraut Julia der Nachtluft ihr süßes Bekenntniß an. — Doch als sie sich hierbei von

ihm, dem ihre Seufzer gelten, belauscht sieht, als sie, ohne es zu wollen, als die Werbende aufgetreten ist, da bricht aus der Tiefe dieses wunderbar bewegten Mädchenherzens der Strom der zärtlichsten Hingabe ebenso wahrhaftig als unwiderstehlich hervor:

Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht,
Sonst färbte Mädchenröthe meine Wangen
Um das, was Du vorhin mich sagen hörtest.
Gern hielt ich streng auf Sitte, möchte gern
Verleug'nen, was ich sprach — doch weg mit Förmlichkeit!
Sag, liebst Du mich? — Ich weiß, Du wirst's bejah'n
Und will dem Worte trau'n; doch wenn Du schwörst,
So kannst Du treulos werden — wie sie sagen,
Lacht Jupiter des Meineid's der Verliebten.
O holder Romeo! wenn Du mich liebst,
Sag's ohne Falsch. Doch dächtest Du, ich sei
Zu schnell besiegt, so will ich finster blicken,
Will widerspenstig sein und Nein Dir sagen,
So Du dann werben willst: sonst nicht um Alles!
Gewiß, mein Montague, ich bin zu herzlich,
Du könntest denken, ich sei leichten Sinn's,
Doch glaube, Mann, ich werde treuer sein,
Als sie, die fremd zu thun geschickter sind.
Auch ich — bekenn' ich — hätte fremd gethan,
Wär' ich von Dir, eh' ich's gewahrte, nicht
Belauscht in Liebesklagen. D'rum vergieb!
Schilt diese Hingebung nicht Flatterliebe,
Die so die stille Nacht verrathen hat.

In den seligen Bund dieser seligen Nacht greift das Schicksal mit unseliger Hand. Kaum hat die Kirche durch Pater Lorenzo's Mund die heimliche Vereinigung der Liebenden gesegnet, wird Romeo von Juliens Vetter

Tybalt zum Zweikampf provocirt, tödtet seinen Gegner, muß Verona und Julien als Verbannter verlassen, und Letztere von den Nichts ahnenden Verwandten zur Heirath mit dem Grafen Paris getrieben, nimmt auf Lorenzo's Rath den Trank, der „den gewohnten Gang der Lebensgeister hemmt", sie als todt erscheinen läßt und den gräuelvollen Schrecknissen einer Beisetzung in der Gruft ihrer Ahnen überliefert. Das vor Kurzem fast noch kindliche Mädchen ist zum thatkräftigen Weibe, zur Heldin der Liebe im vollendetsten Sinne herangereift. Ihr Seelenkampf, als sie den verhängnißvollen Trank nimmt (Akt IV, Sc. 3), bringt, wie Ulrici treffend bemerkt, die höchste menschliche Würde, jene ideale Fähigkeit zur Begeisterung bis zur völligen Selbstvergessenheit zum Ausdruck. — Der Plan Lorenzo's, den nach Mantua verwiesenen Romeo von der wirklichen Sachlage, dem bloßen Scheintode seiner jungen Frau zu benachrichtigen, scheitert an Zufälligkeiten — Romeo, in dem Glauben, seine Julie für immer verloren zu haben, eilt nach Verona zurück in die Gruft der Kapulet's, und „den ewigen Vertrag dem Wucherer Tod mit rechtmäßigem Kusse siegelnd", nimmt er Gift und stirbt am Sarge der erwachenden Julia, die, das Anerbieten des inzwischen herbeigeeilten Mönches, sie bei einer Schwesterschaft von heiligen Nonnen unterzubringen, verschmähend, schnell entschlossen mit Romeo's Dolche sich selbst den Tod giebt.

In der anmuthigsten Gestalt versinnbildlicht uns Julia die bräutliche Liebe, die, wo sie sich sinnlich dar-

stellt, wie bei'm Abschiede des verbannten Montague im Morgengrauen der Brautnacht, nach Schlegel's Ausdruck zur Seele verklärt wird. Die Treue, die Wärme der Empfindung, die sich wesentlich von der starren Kälte der Mutter, der Gräfin Kapulet, abhebt, hat ja Julia mit Imogen gemein — was uns jedoch mit lebhafterer Sympathie für dies reizende Geschöpf erfüllt, ist die Charakter-Entwickelung, die sich vor unsern Augen vollzieht, das allmähliche Reifen einer absolut schönen Mädchenseele durch die treibende Kraft der Liebe. Vor allen erotischen Frauengestalten des Dichters hat Julia das heißeste Blut, die packendste Leidenschaft und entwickelt bei aller Gemüthstiefe, bei einem unendlichen Reichthum der farbenglänzendsten Phantasie gerade genug von der gewitzten Entschlossenheit, dem stolzen Selbstbewußtsein einer Zeitgenossin des markigen Skaliger-Geschlechtes, um den hochfahrenden Spötteleien ihres Bewerbers, des Grafen Paris, gegenüber ihre Würde zu behaupten, den elterlichen Zumuthungen heldenmüthigen Widerstand zu leisten und selbst den Todesschauern der Ahnengruft fest in's Auge zu sehen. — Bei diesem Entwickelungsprozesse stellt der weibliche Theil des Liebesbundes den männlichen entschieden in den Schatten: Romeo ist von Vornherein träumerisch, zeigt sich einmal aufgerüttelt, hastig, überstürzt sich in jeder Situation bis zu Ende, während Julien die klarste Besonnenheit selbst in der leidenschaftlichsten Erregung nicht verläßt. An den Hindernissen, die sich ihrer allzeit muthigen Seele entgegenstellen, erstarkt die

Gewalt ihrer Liebe zu immer gesteigerterer Energie, ein sich stets intensiver belebender Antheos, während Romeo's leicht erlahmende Thatkraft selbst bis zur Muthlosigkeit herabsinkt.*

Was uns in Julien naturgemäß erscheint: die Hingabe eines aufblühenden Mädchens an einen Edeln ihres Volks, ihrer Stadt, jung, schön, den Verona preist

als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling,

tritt uns in ihrer Leidensschwester Desdemona als ein Räthsel entgegen, dessen Lösung wir in der Charakter-Anlage dieser wunderbaren Frauengestalt finden müssen.

Wie Julia macht auch Desdemona, die Tochter des venezianischen Senators Brabantio, hinter dem Rücken ihres Vaters in freier Selbstbestimmung von den Rechten ihres Herzens Gebrauch, indem sie sich mit dem Mohren Othello, dem Freunde ihres Hauses, dem tapfern Feldherrn der Republik, vermählt, und durch diesen Schritt dieselbe Schuld auf sich ladet wie die schöne Kapulet. — Desdemona löst sich jedoch nicht bloß von der Familie los, ihr Ehebund involvirt auch eine Auflehnung gegen Sitte, Konvenienz und die allgemein herrschende Anschauung: er durchbricht die Schranken des Rassenunterschiedes — er drängt sich uns als widernatürlich auf. Wo bei Julien ein wohlbegreifliches Aufwallen des Blutes, ein einmaliges

* Romeo und Julia Akt III, Sc. 3.

Sehen blitzartig Leidenschaft erweckt, hat bei Desdemona „Hören mit durstigem Ohr" unter dem langsamen Hinwegschmelzen tiefeingewurzelter Vorurtheile künstliche Neigung geschaffen; das Interesse an den Schicksalen des Mohren, Mitleid, Bewunderung seiner Kriegsthaten haben einen seelischen Zustand bei ihr hervorgerufen, für dessen Berechtigung dem einfachsten Naturgesetze gegenüber sie sich vor dem Senate Venedigs zu verantworten gezwungen sieht:

> Daß ich den Mohren liebt', um ihm zu leben,
> Mag meines Glück's gewaltsam jäher Sturm
> Der Welt zurufen: ja, mein Herz ist sein;
> Gerad um dessentwillen, was er ist.
> In seiner Seele sah ich sein Gesicht
> Und seinen Ehren, seinen Heldengaben
> Hab' ich mein Herz und Lebensglück geweiht.

Wir sehen daraus, die reizvolle Desdemona, ebenso wahrhaftig, ebenso unbefangen wie Julia, ist reifer, entwickelter. Das Blut rollt ihr gezügelter durch die Adern; das Geistige überwiegt dergestalt in ihr, daß ihr das real Stoffliche ganz abhanden gekommen ist. Die abschreckende Häßlichkeit des Mohren, seine bereits vorgerückten Lebensjahre verschwinden vor dem Auge ihres Innern, mit dem sie ihn überhaupt nur betrachtet. Hieraus erklärt sich auch, daß sie als die Werbende auftreten mußte; dem häßlichen, alternden Mohren konnte naturgemäß keine andere, als eine zurückhaltende Rolle zufallen:

> — Als ich geendet,
> Gab sie mir eine Welt von Seufzern;



Sie schwur, es wäre seltsam, wunderseltsam,
Es wäre rührend, unaussprechlich rührend,
Sie wünschte, daß sie's nicht gehört, und wieder:
Der Himmel hätte sie als solchen Mann
Geschaffen; und sie dankte mir und bat mich,
Wenn je ein Freund von mir sie lieben sollte,
Ich mög' ihn die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen. Auf dies Wort
Erklärt' ich mich.

Der Grundzug ihres Wesens ist Arglosigkeit, und gerade dieser fällt sie zum Opfer, weil sie durch ein eigensinniges, fast grillenhaftes Pochen auf die Reinheit ihres Herzens die sonst so reizvolle Unbefangenheit zur unbesonnenen Sorglosigkeit steigert, eine Sinnesart, die der ungezügelten Leidenschaftlichkeit eines Othello gegenüber ebenso verhängnißvoll werden mußte, wie das Gebahren Kordelien's gegenüber den sinnlosen Zumuthungen des zornmüthigen Vaters Lear. — Mit dem Gemahl nach Cypern übersiedelnd, verkehrt das junge Weib ungezwungen und heiter mit des Mohren Lieutenant Cassio, und diesen Verkehr beutet der schurkische Fähndrich Jago aus, um die Eifersucht Othello's rege zu machen und durch allerhand teuflische Mittel zu schüren. Obwohl Desdemona das veränderte, unwirsche Verhalten des Gatten wahrnimmt, verharrt sie in ihrer Vertrauensseligkeit, indem sie sich darauf beschränkt, entgegen den Ausbrüchen der Eifersucht mit schlichten Worten ihre Keuschheit zu betheuern, wo sie durch ein Eingehen auf des Mohren nichtige Verdachtsgründe und durch ein einfaches Darlegen des wahren

Sachverhalts das Lügengewebe des Fähndrichs durchschneiden könnte; die ihr sonst überall zur Folie dienende Kammerfrau Emilia, Jago's leichtfertiges Weib, führt dies auf die einfachste Weise herbei — freilich zu spät! Ja, Desdemona trotzt sogar dem Wüthenden wie ein Kind und gießt damit Oel in die lodernde Flamme. — In grausamer Weise von dem bis zum Wahnsinn eifersüchtigen Mohren erwürgt, hat dies schuldlose Geschöpf für den Mörder nur Gebete auf den sterbenden Lippen.

Im Othello, dem reifsten Werke aus seiner reifsten Zeit, ist der Dichter auf das bereits in seiner Jugendarbeit, dem Titus Andronikus, aufgestellte Problem: die erotische Vereinigung verschiedener Rassen zurückgekommen. — Was ihm dort in Tamora's Liebe zu dem Mohren Aaron nur als eine sinnliche Verirrung der Gothenkönigin vorschweben konnte, hier in Desdemona's Hingabe an Othello ist es ihm gelungen, das Pathologische derselben durch die seelische Identifizirung der beiden Liebenden zu saniren, das Unbegreifliche nicht allein faßbar darzustellen, sondern auch das ganze Verhältniß durch Pointiren des geistigen Elements unserer Sympathie nahe zu rücken. — Je glänzender Shakespeare Desdemonen mit allen Attributen feiner Bildung und echter Weiblichkeit ausgestattet, je mehr er damit das Problem ihrer Liebe verschärft hat, um so bewunderswerther erscheint uns die kunstvolle Art, wie er es gelöst. Nirgends tritt die geheimnißvolle Seelen-

verbindung wirkungsreicher zu Tage, als in Othello's schönem, unglückseligem Weibe:

> Allmächt'ge Liebe, Göttliche! wohl nennt
> Man Dich mit Recht die Königin der Seelen!
> Dir unterwirft sich jedes Element,
> Du kannst das feindlich Streitende vermählen,
> Nichts lebt, was Deine Hoheit nicht erkennt!

V.

Wir wenden uns schließlich zu den komisch veranlagten Frauencharakteren des Dichters. — Von diesen haben wir von Vornherein die objektiv komischen auszuschließen, das heißt: diejenigen, welche durch ihre Individualität und ihr Handeln, ohne es zu wollen, sich und Andern Gelegenheit und Stoff zur Verlachung geben, indem sie sich hierbei nur gegenständlich verhalten. Diese (es sind deren nur zwei: die Amme Angelika in Romeo und Julia und Frau Hurtig in Heinrich IV. und V.) gehören in die später zu besprechende Kategorie der Clowns.*

Das subjektiv Komische oder Humoristische im weiteren Sinne, welches ebenso bewußt als selbstthätig auftritt, umfaßt mit seiner Weltverlachung entweder alles Endliche ausnahmslos in gleich liebevoller Weise, mit idealem Sinne auf das Wesen der Realität

* Siehe unten VIII.

heiter gemüthvoll eingehend, oder beschränkt sein Interesse auf die Einzeln-Erscheinungen der Sinnenwelt, auf spezielle Situationen, bloße Thatsachen, dieselben einer flüchtig vorübergehenden Kombination unterwerfend, der es weder auf innere Wahrheit, noch auf eine tiefere, überzeugende Begründung, sondern lediglich auf Erzielung einer Pointe ankommt. Demgemäß produzirt die eine Seite der subjektiven Komik wesentlich mit dem Herzen, die andere mit dem Verstande; die eine stellt sich als Humor im engern Sinne, die andere als Witz dar.

Je nachdem der Witz die Einzeln-Erscheinungen der Sinnenwelt einer nur bildlichen Beleuchtung unterwirft und sich hierbei mit einem momentanen Schlaglichte begnügt, ohne sich in den Gegenstand selbst zu vertiefen, oder je nachdem derselbe in das Innere des Objekts, des Verhältnisses eindringt, scheidet sich der Witz in den akustischen und den ironisirenden, während man den Humor nach dem Grunde seiner Entstehung zu sondern pflegt, je nachdem er als Produkt der Bildung oder innerer Veranlagung auftritt. Der Letztere wird gewöhnlich als naiver Humor bezeichnet.

Shakespeare's Humoristinnen liefern für diese verschiedenen Gattungen des Subjektiv-Komischen die glänzendsten Beispiele, nur daß die witzigen Frauencharaktere, wie dies schon das weibliche Element bedingt, sich nicht bloß auf das Spiel des leichten, vielfach in das Frivole übergreifenden akustischen Witzes beschränken, sondern sich immer ironisirend verhalten,

ja sogar in das Gebiet des Humors κατ᾽ ἐξοχην hinüberstreifen, so daß sich die desfallsigen Gestalten nicht überall als reine Repräsentantinnen der betreffenden Gattung des Subjektiv-Komischen charakterisiren lassen. — Mit Rücksicht hierauf kann man die humoristischen Frauengebilde des Dichters nach drei gesonderten Gruppen in Betracht ziehen: den wesentlich witzigen, den naiv komischen und den humoristischen im sublimsten Verstande, welche Letzteren ich als die schalkhaften bezeichnen möchte.

Die wesentlich witzigen rekrutiren sich ausnahmslos aus der höheren Sphäre der Gesellschaft. Diesem Umstande in's Besondere dürfte es zuzuschreiben sein, daß sich der Dichter bei Zeichnung derselben gewisse, durch das Dekorum gebotene Beschränkungen auferlegt, eine Fessel, von der sich Meister William bei Gestaltung seiner männlichen Charakteren, selbst wenn sie den gewähltesten Kreisen angehören, gern frei weiß. Der Strom des Witzes streift hier nur selten an die äußerste Dammlinie weiblicher Dezenz.

So in Viel Lärmen um Nichts — in derjenigen Komödie Shakespeare's, welche trotz der an und für sich ernsten Haupthandlung von Komik aller Art überschäumt und worin selbst die serieusen Charaktere auf den heiteren Grundton mit gestimmt werden. Von jeher war dies Lustspiel ein erklärter Liebling des Theaterpublikums; Leonard Digges konstatirt, daß Viel Lärmen und Nichts die Räume des Globustheaters unausgesetzt bis zum letzten Platz gefüllt habe, während

bei der Aufführung Ben Johnson'scher Lustspiele die Kosten kaum gedeckt worden wären. Noch heutigen Tags bewährt das Stück seine Anziehungskraft, selbst bei uns in Deutschland, und hat diesen Erfolg hauptsächlich den beiden komischen Figuren, dem Humoristenpaar Benedikt und Beatrice, zu danken, obwohl dasselbe nach seiner Position zur Haupthandlung eigentlich eine nur intermezzistische Stellung einnimmt. — Die Nebenhandlung, welche darauf basirt, daß zwei sich widerstreitende Elemente wider Willen zusammengeführt werden, ist so breit angelegt und dergestalt bis in die kleinsten Details ausgeführt, daß sie das Interesse des Zuschauers mindestens ebenso sehr in Anspruch nimmt, wie die Hauptaktion. Anfangs hatte auch Shakespeare das Lustspiel: Benedikt und Beatrice betitelt, und ist diesem vom Dichter erst später die jetzige Benennung zu Theil geworden — offenbar in richtiger Würdigung der prävalirenden Haupthandlung. Nach der Letzteren erscheint der Prinz von Arragonien mit seinem Gefolge: dem Grafen Claudio, dessen Freunde Signor Benedikt von Padua, und dem Bastard Don Juan in dem Hause des Gouverneurs von Messina. Graf Claudio verliebt sich in Hero, die Tochter seines Gastfreundes, erhält ihre Hand, beschimpft jedoch seine Braut am Traualtare im Zweifel an ihre Treue, irregeleitet durch die Intriguen des hämischen, schwarzgalligen Störenfrieds Don Juan. Die Verläumdungen des Intriguanten werden durch die Clowns der Komödie, durch einfältige Konstabels, enthüllt, und verpflichtet sich der

leichtgläubige Bräutigam, zur Sühne seines ebenso fahrlässigen als unritterlichen Verfahrens an Stelle der inzwischen für todt ausgegebenen Hero eine angebliche Verwandte der Braut zum Altare zu führen. Diese Verwandte entpuppt sich als die todtgesagte Hero — und eine fröhliche Hochzeit macht dem Lärmen um Nichts ein fröhliches Ende. — Neben dieser nichts weniger als lustigen Aktion läuft als erheiterndes Gegenstück die Episode her, wonach Beatrice, Hero's Muhme, und Signor Benedikt, Beide Ehefeinde, in beständiger Fehde sich gegenseitig bewitzelnd, an einander gekettet werden, indem man ihnen glaubhaft macht, Jeder von ihnen sei in den Andern verliebt. Die Personen der Haupthandlung greifen insofern in die Nebenaktion ein, als die Vereinigung der feindlichen Elemente durch ihre Betheiligung bewirkt wird. Der Dichter läßt sogar die Episode dergestalt in den Vordergrund treten, daß dieselbe für die Charaktere der Hauptakteure bestimmend wird. Die stille, schüchterne Hero, eigentlich für die Haupthandlung erotisch angelegt, jedoch dergestalt passiv, man könnte sagen indolent sich verhaltend, daß sie das unritterliche, ihre Jungfrauenehre auf die bedenklichste Weise in Frage stellende Benehmen ihres Bräutigams nach Enthüllung des groben Betruges geduldig über sich ergehen läßt und den Beleidiger ihres Rufes ohne alle Umstände zu Gnaden wieder annimmt, tritt aus dieser ihrer Passivität heraus, sobald es sich darum handelt, ihrer Muhme einen losen Streich zu spielen und ihr

Benedikt's Verliebtheit einzureden. Da wird sie neckisch, und die Art, wie sie dies bewerkstelligt, läßt nicht undeutlich erkennen, daß ihr still-züchtiges Wesen mit einer guten Dosis muthwilliger Laune versetzt ist:*

Lauf, Margarethe, in den Saal hinauf,
Dort find'st Du meine Muhme Beatrice
Mit Claudio und dem Prinzen im Gespräch.
Raun' ihr in's Ohr, daß ich und Ursula
Im Garten sind und uns're Unterhaltung
Nur sie betrifft; sag', daß Du uns behorcht.
Dann heiß sie schleichen in die dichte Laube,
Wo Geisblattranken, an der Sonn' erblüht,
Der Sonne Zutritt wehren — dort versteckt
Soll sie uns reden hören; dies besorge,
Mach' Deine Sache gut und laß und jetzt. —
Nun, Ursula, wenn Beatrice kommt,
Und wir im Baumgang auf und nieder wandeln,
Sei einzig nur von Benedikt die Rede.
Wenn ich ihn nenne, stimme gleich mir bei
Und preis' ihn mehr, als je ein Mann verdient.
Darauf erzähl' ich Dir, wie Benedikt
In Beatricen sterblich sei verliebt.
So schnitzt der kleine Gott die schlauen Pfeile,
Die schon durch Hören treffen. Jetzt fang an,
Denn sieh nur, Beatrice wie ein Kibitz
Schlüpft dicht am Boden hin, uns zu belauschen.

Und dieselbe Beatrice, diese schneidige Natur, voller Selbstgefühl, klug, schlagfertig, die eben noch ihrem männlichen Ebenbilde, dem Signor Benedikt, auf die unzweideutigste Weise mit wahrhaft vernichtendem

* Viel Lärmen um Nichts Akt III, Sc. 1.

Hohne heimgeleuchtet hat, geht wirklich in die gelegte Schlinge:

> Welch' Feur' durchströmt mein Ohr! Ist's wirklich wahr?
> Wollt Ihr mir Spott und Hohn so scharf verweisen?
> Leb wohl denn, Mädchenstolz, auf immerdar,
> Mich lüstet nimmermehr nach solchen Preisen.
> Und Benedikt, lieb' immer! so gewöhn' ich
> Mein wildes Herz an Deine theu're Hand;
> Sei treu, und Liebster, Deine Treue krön' ich
> Und unſ're Herzen bind' ein heil'ges Band.
> Man sagt, Du bist es werth, und ich kann schwören,
> Ich wußt' es schon und besser als vom Hören.

Diese in der That überraschende Wendung, die sich ebenso schnell bei Benedikt vollzieht, würde geradezu unerklärlich sein, wenn man nicht mit Schlegel* annehmen müßte, und worauf auch die obigen Schlußworte hindeuten, daß die beiden widerstreitenden Elemente im Grunde ihrer Seele von Vornherein sich angezogen haben, daß ihre Herzensneigung nur latent gewesen und ihnen durch den äußerlichen Anstoß einer im Grunde genommen doch recht handgreiflichen Intrigue erst zum Bewußtsein gebracht worden sei. Der kleine Krieg, in den die feindlichen Mächte verwickelt sind, obschon dem Anscheine nach recht erbittert, wird doch nur mit der Zunge geführt: das Herz hat keinen Antheil daran. Sie sind einmal Beide unter einem tanzenden Sterne geboren: Alles was sich in ihre Bahnen wagt, verfällt dem Strudel ihrer Spottlust

* Ulrici und Mrs. Jameson sind derselben Meinung.

— sogar in den ernsthaften Situationen, welche des Bastards Betrug und Claudio's Leichtgläubigkeit hervorrufen, kann das allzeit schlagfertige Witzlingspaar von seiner Art nicht lassen, und selbst den Friedensschluß besiegelt es mit einem Witzgefecht:

> **Benedikt.** Komm, ich will Dich nehmen, aber bei diesem Sonnenlichte, ich nehme Dich nur aus Mitleid.
>
> **Beatrice.** Ich will Euch nicht geradezu abweisen, aber bei diesem Tagesglanze, ich folge nur dem dringenden Zureden meiner Freunde, und zum Theil, um Euer Leben zu retten, denn man sagt mir, Ihr hättet die Auszehrung.
>
> **Benedikt.** Still, ich stopfe Dir den Mund (küßt sie).

So weit sind Beide, und in's Besondere Beatrice, die ja in den Witzturnieren mit Benedikt immer das letzte Wort behält und sich vor ihrem gleichgearteten Gegenstück stets mit der schärferen Pointe hervorthut, wesentlich Ironiker. Was sie jedoch über die Sphäre der bloßen Witzbolde erhebt, ist der Umstand, daß Beide für den Ernst des Lebens als gleich empfänglich sich darstellen, nicht allein gegenseitig für einander empfinden, sondern auch dem Leide Anderer, in's Besondere der gekränkten Hero, das wärmste Interesse entgegenbringen. Dies giebt ihnen einen humoristischen Anflug. Im Uebrigen erscheint auch hierbei der weibliche Theil als der bevorzugte, sofern Beatrice es ist, welche schärferen Blicks den Betrug des Bastards durchschaut (Akt IV, Sc. 1) und in Benedikt die Theilnahme an dem Familienunglücke erweckt.

„Verlorene Liebesmüh“ oder, wie Tiek der Alliteration zu Liebe den Titel des Lustspiels übersetzt: „Liebes Leid und Lust“, gilt allgemein für eine Satyre des Dichters auf den damals modernen Euphuismus John Lilly's und läßt, was Handlung und Technik anlangt, jeglichen dramatischen Zug vermissen. Wenn Schlegel das Stück trotzdem als die Musterkomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spaßes bezeichnet, wie oben (siehe I.) schon erwähnt wurde, so kann sich dies wohl nur auf den Dialog beziehen, welcher auch den Charakteren, namentlich den darin agirenden Frauengestalten die Signatur giebt. — Der junge König von Navarra hat mit seinen drei Hofherrn: dem lustigen Biron, dem philosophischen Dumaine und dem weltklugen Longaville einen Bund geschlossen, den Freuden der Welt auf drei Jahre zu entsagen und ein den Studien ergebenes, beschauliches Leben zu führen. Ihr Enthaltsamkeitsvorsatz erleidet jedoch von Vornherein schon dadurch einen Stoß, daß am Hofe zu Navarra die Prinzessin von Frankreich mit Gefolge sich einfindet, um wegen der Herausgabe der Provinz Aquitania im Auftrage ihres erkrankten Vaters mit dem grillenhaften Könige zu verhandeln. Der Letztere verliebt sich hierbei in die Prinzessin, Jeder der drei Hofherrn in die Hofdamen derselben. — Die Damen treiben die Ascetiker durch allerhand Neckereien und scherzhafte Wendungen in die Enge, welchem Spiele die eintreffende Trauerbotschaft von dem Ableben des Königs von Frankreich ein plötzliches Ende macht. Die

mit ihren Enthaltsamkeitsplänen zu Schanden gewordenen Navarresen müssen sich die Buße auferlegen lassen: eine Jahresprobe ihrer Liebe durch strenge Abgeschiedenheit zu bestehen, nach deren glücklichem Verlaufe ihnen die Aussicht auf Herz und Hand der Damen eröffnet wird.

Die Prinzessin tritt vor uns als eine hoheitsvolle Erscheinung, ganz Selbstgefühl, von feinstem Takte. Der Ton an ihrem Hofhalt, weit entfernt von allem höfischen Ceremoniell, bewegt sich mit einer geistigen Freiheit, die zwar der heiteren Laune ungehinderten Lauf läßt, so daß

Auf Flügeln stürmt ihr Witz durch alle Schranken,
Schneller als Kugeln, Sturmwind, Blitz, Gedanken,

die jedoch bei alledem maaßvoll und dezent auftritt. Dem Witzturnier ihrer Hofdamen, in welchem

So scharf, so fein und schnell
Sprühet ihr Geist, daß seiner Blitze Flammen
Weisheit als schaal, Reichthum als arm verdammen,

präsidirt sie mit ebenso viel Gewandtheit als gereiftem Urtheil. — Die geistreiche Schärfe, mit der sie den Ebenbürtigen begegnet, den Damen ihres Hofhalts wie den Rittern von Navarra, wandelt sich den einfachen Leuten gegenüber in gutmüthige Schelmerei, ein Zug, der bei dem Trio ihrer Hofdamen: bei der von dem lustigen Biron angebeteten Rosaline, bei Katharina, die der Grübler Dumaine begehrenswerth findet, und bei Maria, dem Ideal des klugen Longaville, nicht hervortritt. Danach erscheint auch die Prinzessin wie Beatrice

humoristisch angehaucht, während sich ihre Damen und unter ihnen am ungebundensten die scharfzüngige, allzeit kriegsbereite Rosaline nur in witzigen Reden ergehen.

Der naive Humor, sofern derselbe als Grundstimmung des Wesens, als Naturelement stets guter Laune zu Tage tritt, findet unter den Shakespeare-Frauen seine hauptsächlichen Vertreterinnen in der Gruppe der Kammerzofen. Diese würdige Zunft ist bei den Dramatikern von jeher typisch gewesen. Gutherzigkeit, Zugänglichkeit, leichtlebiges Wesen, das Talent, sich in die jeweiligen Stimmungen ihrer Gebieterinnen zu schicken, und über alles dies eine unverwüstliche Lustigkeit — das sind die Ingredienzen, aus welchen sich die dienstbaren Geister des Lustspiels von der Plautinischen Milphidippa bis zu Lessing's Franziska herab zusammensetzen. — Bei der Mehrzahl seiner Zofen hält Shakespeare an der herkömmlichen Charaktergebung fest: Margaretha und Ursula in „Viel Lärmen um Nichts", Lucetta in den beiden Veronesen, Nerissa im Kaufmann von Venedig sind Alle aus demselben Thone geformt; die beiden Letztern zeigen sogar noch eine ganz besondere Familienähnlichkeit, sofern sie sich Beide damit einführen, daß sie mit ihren Herrinnen die Freier derselben durchhecheln und sich Beide an deren Plänen, den Geliebten in Männertracht nachzureisen, durch Rath, bezüglich durch That betheiligen. — Eine einzige Ausnahme von dem traditionellen Typus gestattet sich der Dichter bei Maria, der Zofe der Gräfin Olivia in „Was ihr wollt". In

die erotische Fabel dieser Komödie* ist eine Episode eingeflochten, die zu dem Ergötzlichsten gehört, was aus Shakespeare's Feder geflossen ist. Malvolio, der Haushofmeister, ein sauertöpfischer, gespreizter, hochmüthiger Gesell, „eine Art von Pietist", hat sein Auge zu seiner Herrin Olivia erhoben; die übrige Dienerschaft: die Zofe Maria, der Narr Feste und der Bediente Fabio in Verbindung mit den Junkern Tobias und Christof, welchen Allen der Haushofmeister durch sein hochfahrendes Wesen unbequem geworden ist, erweckt in dem Thoren den Wahn, daß er von seiner Herrin wiedergeliebt werde und bringt ihn dahin, sich in der lächerlichsten Weise der Gräfin als Liebhaber zu präsentiren. Die Folge davon ist, daß er nicht allein allgemein verhöhnt, sondern auch als Verrückter eingesperrt wird. — Die Seele dieser Intrigue ist Maria, das Bild ungetrübtester Heiterkeit, die um des Spaßes willen spaßhaft erscheint, voller Leben, Frische und Gesundheit, komisch, weil sie nicht anders kann, unabhängig von den Launen der Gebieterin, welcher Letzteren sie sogar den Streich spielt, den halbverrückten Malvolio ihr auf den Hals zu hetzen. Dafür beschenkt sie Junker Tobias mit seiner Hand — ein allerdings sehr zweifelhaftes Glück, einem unzweifelhaften Saufaus als Beute anheimzufallen, das jedoch als eine Beförderung aus der Zofensphäre in den Verwandtschaftskreis der Herrin (Junker Tobias ist ein

* Siehe oben IV.

Vetter der Gräfin Olivia) selbst der gewitzten Maria immerhin annehmbar erscheint.

In den lustigen Weibern von Windsor: Frau Fluth und Frau Page, kommt der naive Humor als Ausfluß ebenso energischer als gemüthlicher Volkskraft zum Vorschein. Shakespeare steigt hier, die romantische Sphäre verlassend — wie man sagt, auf besonderen Wunsch der Königin Elisabeth, die den fetten Ritter Sir John Falstaff als Liebhaber auf der Bühne sehen wollte — in die bürgerlichen Kreise herab, indem er diese heiterste aller Komödien in den realen volksthümlichen Boden des lustigen Alt-England verpflanzt. — In den beiden genannten Charakteren der Frau Fluth und Frau Page führt uns der Dichter ein paar ehrsame Bürgersfrauen vor, derb, von kernigem Accent, in bereits vorgerückteren Lebensjahren, aber immerhin noch so stattlich, daß Sir John Falstaff es der Mühe für werth erachtet, einen Liebeshandel mit ihnen anzuknüpfen, nicht bloß weil er Unterhaltung bei ihnen wittert, sondern auch, weil er ermittelt hat, daß sie den Daumen auf den Geldsäcken ihrer begüterten Männer haben und eine Legion „Engel“ (Thaler) kommandiren. Einen und denselben Liebesbrief, nur in zwei gleichlautenden Exemplaren, sendet der alte Schlaukopf an die Objekte seiner Spekulation: diese jedoch, in ihrer Rechtschaffenheit über die plumpen Anträge des alten Cynikers empört, beschließen ihre Tugend zu rächen:

Durch unser Beispiel leucht' es Allen ein,
Ein Weib kann lustig und doch ehrbar sein.

Wer Scherz und Lachen liebt, nichts Böses thut,
Vor stillen Wassern sei auf seiner Hut —

und setzen diesen Racheplan auf die ergötzlichste Weise in's Werk, indem sie den von ihren Männern überraschten Ritter als schmutzige Wäsche nach der Datchetwiese transportiren und in die Themse werfen lassen, ihm, als er das zweite Mal sich zu einem Stelldichein im Hause der Frau Fluth einfindet, zu einer tüchtigen Tracht Prügel verhelfen und ihn schließlich zum dritten Male bei einer im Windsorpark veranstalteten Feenzwickerei dem Gelächter und Verspottung ihrer Männer und der Nachbarschaft preisgeben. Pfiffig, gewandt, überlisten sie nicht allein den alten Fuchs, der in seiner Liebesthorheit von den „Engeln“ angelockt, immer wieder in's Garn geht; die praktische Frau Fluth nimmt dabei auch die Gelegenheit wahr, ihrem stets aufgeregten Eheherrn wegen seiner grundlosen Eifersucht eine tüchtige Lektion zu geben. — Nicht minder erheiternd aber ist, daß die kluge Frau Page, die offenbar das Regiment im Hause führt, selbst geprellt wird, und zwar in der Heirathsangelegenheit ihres Töchterchens Anna, eines zierlichen, rothwangigen Backfisches, der trotz seiner Jugend und anscheinenden Unselbständigkeit sich über den Willen der Eltern hinwegsetzt und den Eheherrn selbst wählt, ihren Liebhaber Fenton, den ihr von der Mutter bestimmten Junker Schmächtig, einen kapitalen Einfaltspinsel und den vom Vater zum Eidam erwählten Doctor Cajus, einen drolligen Poltron, bei Gelegenheit der Falstaff'schen Feenzwickerei listig bei

Seite schiebend. — Wie sich das Stück, in dieser Beziehung vereinzelt dastehend, in den Schichten der bürgerlichen Gesellschaft bewegt, ohne romantische Erhebung, außer in den kurzen, episodischen Liebesscenen zwischen Fenton und Anna Page, so reflektirt auch das volksthümlich Realistische in den sämmtlichen Figuren der Komödie. Die Grundstimmung der Fabel wie der Charaktere ist natürliche, unverwüstliche Lustigkeit, eine urfrische, frohe Laune, die dem Zuschauer über das lockere Gefüge der bunt durcheinander laufenden Handlung hinweghilft, indem sie ihn vor lauter Lachen zu einer kritischen Beurtheilung nicht kommen läßt.

Grundverschieden von den naiv komischen Frauengestalten zeichnet der Dichter seine schalkhaften Humoristinnen. Bei diesen kommt der Humor nicht als ein unwillkürlicher Ausfluß des Temperaments oder eines durch die Naturanlage bedingten, zwingenden Antriebes zur Erscheinung, sondern als Produkt der Anschauung, die ihre Existenz einer höhern Begabung, verfeinerten Verhältnissen, einer bevorzugten Bildung des Geistes verdankt. Während bei Jenen das Komische sich sofort greifbar und offenkundig an die Oberfläche drängt, tritt es hier mit züchtiger Verschämtheit wie ein rosiger Hauch zu Tage; wo es sich dort nur gelegentlich an die Dinge anheftet und Metaphysik treibt, durchdringt es hier mit logischer Konsequenz alle Affekte, das ganze Denken, das gesammte Sein; dort malt es al fresco, hier mit feinerem Pinsel; dort wirkt es drastisch, hier gewinnt es ein wohlge-

fälliges Lächeln ab. Kurz, das Eine verhält sich zum Andern ungefähr wie Natur zur Kunst.

In diesem Sinne humoristisch gefärbt zeigt sich Lady Percy in Heinrich IV. Wie sehr dies reizvolle Geschöpf Schalk ist, offenbart sie in der Scene mit ihrem Gemahl, dem sie das Geheimniß seiner Verschwörung gegen die Lancaster-Partei abzulocken versucht. Sie bestrebt sich, im Scherz zu erlangen, was Cato's Tochter, des Brutus' Portia, mit ernsten Vorstellungen intendirt. — Käthchen Percy droht:*

Ich breche Dir den kleinen Finger, Heinrich,
Wenn Du mir nicht die ganze Wahrheit sagst,

und schilt:

O Du tollköpf'ger Affe,
Ein Wiesel hat so viele Grillen nicht,
Als die Dich plagen. Traun!
Ich will's erfahren, ja — durchaus!

während Portia bittet:**

Wohn' ich denn
Nur in der Vorstadt Eurer Zuneigung?
Ist es nur das, so ist ja Portia
Des Brutus Buhle nur und nicht sein Weib.
Sagt mir, was Ihr beschloß't, ich will's bewahren.
Ich habe meine Stärke hart erprüft,
Freiwillig eine Wunde mir versetzend.
— Ertrüg' ich das geduldig
Und ein Geheimniß meines Gatten nicht?

In einer zweiten Scene*** giebt Lady Percy ihrem

* Heinrich IV. Erster Theil, Akt II, Sc. 3.
** Julius Cäsar Akt II, Sc. 1.
*** Heinrich IV. Erster Theil, Akt II, Sc. 3.

Heinrich allerlei scherzhafte Ehrentitel, stellt ihm ein Loch im Kopfe in Aussicht, wenn er sich nicht still verhalte und wehrt sich recht ergötzlich gegen die Zumuthung ihres Eheherrn, bei ihm die Bänkelsängerin zu spielen. In der That ist sie insoweit das Seitenstück zu Heinrich Percy, als dieser selbst etwas vom Humoristen hat, wie sich aus seiner Beschreibung des Kriegskommissars (Akt I, Sc. 3), sowie aus der Art seines Verkehrs mit dem hochfahrenden Glendower, seinem Bundesgenossen, zur Genüge ergiebt.

Mit ihm, dem geliebten Gatten, der in der Schlacht bei Shrewsbury fällt, geht freilich ihr Humor schlafen. Der Witwenschleier zeigt das muntere Käthchen Percy in tiefem Schwarz. Ganz Trauer, beschwört sie ihren Schwiegervater Northumberland, vom Aufstande gegen den Lancasterkönig abzulassen:*

— So ward ich Witwe,
Und nie wird lang genug mein Leben dauern,
Erinn'rung mit den Augen zu bethau'n,
Daß ich erwachs' und sprosse bis zum Himmel
Zum Angedenken meines edeln Gatten.

Der Humor der Schalkhaften quillt immer aus dem Tiefinnersten des Gemüths und zollt also auch dem Schmerze seinen Tribut.

Ein anderes Zweigestirn echten Humors glänzt uns in Heinrich V. aus dem jungen, ritterlichen König und seiner Braut, der Prinzessin Katharina von

* Heinrich IV. Zweiter Theil, Akt II, Sc. 3.

Frankreich entgegen. — Wenn schon der König Heinrich sich als ein Anderer darstellt, als Heinrich Monmouth, der Prinz von Wales, der Gefährte und Patron Falstaff's, der geniale Liedrian, jederzeit zu allerhand losen Streichen aufgelegt, „die sich seit den alten Tagen des Biedermanns Adam bis zu dem unmündigen Alter der gegenwärtigen Mitternacht als Humore gezeigt haben“ — wenngleich der Königsmantel Heinrich's V. ein Herz umschließt, das den Falstaffiaden für immer Valet gesagt hat und nur noch für Englands Wohl und Wehe schlägt — wiewohl die Wandelung, mit der er „sein vorig Selbst hinweggethan“, ihn nur noch in Panzer und Helmbusch, als den Kriegshelden von Agincourt erscheinen läßt — so ist doch die humoristische Ader in ihm nicht ganz erstorben. — Die Art, wie er um die französische Prinzessin, das holde Käthchen, wirbt (Akt V, Sc. 2), läßt uns den treuherzigen Heinz von ehedem wiedererkennen, der sich so recht in seinem Fahrwasser fühlt, wenn er der frohen Laune gelegentlich den Zügel schießen lassen kann, wo er nicht nöthig hat, majestätisch zu sein, und seine Liebeswerbung bei Käthchen mit den komischsten, sich selbst und sein Lieben ironisirenden Einfällen würzt. — Dafür findet er aber auch in Käthchen von Frankreich die liebenswürdigste Partnerin. Graziös, wie nur eine Französin sein kann, von der entzückendsten Naivität, begegnet sie den soldatischen Derbheiten des Engländers mit einer schelmischen Verschämtheit, die sich um so reizvoller gestaltet und um so mehr anmuthet,

als diese ganze Werbescene einen fünfaktigen Schlachten=lärm wie die neckische Weise eines heitern Liebesliedes harmonisch abschließt. Eingeführt wird Käthchen in einer früheren Scene (Akt III, Sc. 4), in Hinblick auf die bevorstehende Heirath mit ihrer Kammerfrau Alice englische Sprachstudien treibend, einer Scene, die Ulrici überflüssig findet. Man muß allerdings zugeben, daß sie die Handlung nicht fördert, vielmehr unterbricht — jedoch immerhin auf angenehme Weise, denn hier schon ist Käthchen ganz Grazie, Schalkheit, Naivität, und wo solche Erscheinung in eine serieuse Staats= und Kriegsaktion wie ein Sonnenstrahl hineintritt, kann man sich die Störung der Haupthandlung wohl ge=fallen lassen, zumal wenn sie dazu dient, eine Figur des Dramas, durch welche die Katastrophe (hier der Friedensschluß zwischen England und Frankreich) herbei=geführt wird, in charakteristischer Weise zu annonciren.

Während Käthchen von Frankreich, wie es die Oekonomie der betreffenden Historie erheischt, nur leicht=hin skizzirt erscheint, sind die Prinzessinnen Rosalinde und Celia in dem Pastorale der Komödie: Wie es euch gefällt, als im Mittelpunkte der Aktion stehend, farbenreich ausgeführt. — Der Herzog Friedrich hat seinen Bruder der Herrschaft über sein Land beraubt und ihn in die Verbannung geschickt. Die Tochter des Verbannten, Rosalinde, Anfangs als Gesellschafterin der ihr befreundeten Celia, der Tochter des Usurpators, am Hofe zurückgehalten, erfährt das gleiche Schicksal ihres Vaters, weil Herzog Friedrich befürchtet, die

Tochter durch die Nichte in der Schätzung des Volkes verdunkelt zu sehen. — Beide Freundinnen, Rosalinde in Männertracht, entfliehen jedoch in Begleitung des Hofnarren Probstein nach dem Aufenthaltsorte des verbannten Herzogs, nach dem Ardenner Walde, wohin sich gleichzeitig ein von seinem Bruder Oliver verstoßener junger Edelmann, den Rosalinde liebt, Orlando von Blois, begeben hat. — Dort, wo der verbannte Herzog mit seinen Getreuen ein idyllisches, dem Studium und dem Genuß der Natur geweihtes Leben führt, und Rosalinde mit Celia sich in einer Meierei ansiedelt, entwickelt sich ein reizvolles Bukolikon, welches allerdings der dramatischen Hebel vollständig entbehrt, dafür aber durch den Duft des lyrischen Waldidylls entschädigt. Rosalinde findet sich mit Orlando, der den ihn verfolgenden Bruder Oliver aus einer zweifachen Todesgefahr rettet und dadurch zu einer reuigen Umkehr veranlaßt. Auch Herzog Friedrich, durch einen Eremiten zur Buße getrieben, zieht sich von der angemaßten Herrschaft zurück und Oliver gewinnt Celia's Zuneigung, während der edle Orlando Rosalinden heimführt. So singt denn die am Schluß eingeführte allegorische Figur Hymen's:

Der ganze Himmel freut sich
Wenn ird'scher Dinge Streit sich
In Frieden endet.

Der Charakter des Stücks als lyrisches Pastorale bestimmt selbstredend auch die Charaktere. Weder Rosalinde noch Celia lassen scharfmarkirte Züge hervor-

treten. Ihr Thun bewegt sich im Bereiche des Phantastischen, in der Luft Arkadiens, die dem strengen Hauche des Realen ein herbes Eindringen nicht gestattet. Hier, obschon in den Ardennen, herrscht ein goldenes Zeitalter, hier athmet Alles Sorglosigkeit, Jugend und „süße Blüthe“, hier feiert die Welt ihren lustigen Mai, hic est Rhodus, hic salta! Darum können aber auch die Wechselfälle des Glücks auf diese schuldlosen Kinder Arkadiens ihren lähmenden Einfluß nicht ausüben. Die reale Welt verlachend und Alles mit heiterem Gemüthe erfassend, gleichen sie, wie Mrs. Jameson sich ausdrückt, den Silberwolken des Sommerhimmels, die, während das Auge an ihnen haftet, Form und Farbe ändern und sich in Luft, Licht und Regenbogenglanz auflösen. Herz und Verstand, Ernst und Frohsinn ringen um den Preis in diesen Lichtgestalten; in ihnen feiert der weibliche Humor sein Verklärungsfest. — Die glänzendere von Beiden ist Rosalinde; sie hat mehr Esprit, als die sanfte, zurückhaltendere Celia, die sich nicht allein der allzeit glücklichen Stimmung ihres geliebten Mühmchens gegenüber rezeptiv verhält, sondern auch deren Wesen Einwirkung und Uebertragung auf ihr eigenes Denken und Fühlen gestattet, so daß Rosalindens Frohsinn in anmuthigster Weise in ihr wiederspiegelt. In dies humoristische Duett stimmt, gewissermaßen als Grundbaß der Narr Probstein ein*, und so stellt sich uns ein Trifolium

---

* Siehe unten VII,

lustiger Weltanschauung dar, wie es witziger und erheiternder nicht gedacht werden kann.

Wir beschließen diese Gallerie der Shakespeare-Frauen mit **Porzia** im Kaufmann von Venedig, der glanzvollsten aller weiblichen Gestalten, die ein Dichter je konzipirt und verkörpert hat.

Il vago spirito ardente
En' alto intelleto, un puro core!

ruft Mrs. Jameson aus, indem sie Petrarka's Inbegriff weiblicher Vollkommenheit in Shakespeare's Porzia für lebendig geworden erklärt. So bezeichnend der Ausspruch des Italieners dies herrliche Gebilde trifft, so wenig erschöpft er Meister William's Ideal: der liebenswürdigste Humor, allerdings ebenso sehr durch die Reinheit des Herzens, wie durch den Reichthum eines lebhaften, freien und feingebildeten Geistes bedingt, kennzeichnet sich als den hervorstechendsten Zug dieses edeln Charakters. — Graziös und anmuthig an Leib und Seele, vornehm, hoheitsvoll und elegant, dabei gemüthvoll, weich und mild, selbst im Witz, ist Porzia das vollendetste Kunstwerk des Dichters, wie überhaupt das ganze Poem zu dem Kunstvollsten zählt, was die dramatische Dichtung geschaffen hat. Drei verschiedene gleichberechtigte Fabeln (bei der großen Popularität des Stücks hinreichend bekannt): die Kästchenwahl, welche dem richtig wählenden Freier die Hand Porzia's sichert, der Rechtshandel zwischen dem Juden Shylok und dem „königlichen" Kaufmann Antonio,

welcher Letztere dem Hebräer für ein Darlehn von dreitausend Dukaten ein Pfund Fleisch verpfändet hat:

— das er schneiden dürfe
Aus welchem Theil von seinem Leib er will —

sowie die Erzählung von den weggeschenkten Trauringen der eben erst vermählten Venezianer Bassanio und Graziano sind so sinnreich in einander verschlungen, daß man glaubt, man habe ein zusammengehöriges Ganze vor sich. Das verbindende, diese heterogenen Handlungen verschmelzende Element ist Porzia, die nicht allein die drei Aktionen beherrscht als Mittelpunkt der Gesammthandlung, sondern auch durch die frohgelaunte Art ihres Einwirkens dem sich zuweilen in's Tragische erhebenden pragmatischen Verlaufe ein sonniges, heiteres Gepräge aufdrückt. Heinrich Heine nennt sie „die Repräsentantin jener Nachblüthe des griechischen Geistes, welche von Italien aus im sechzehnten Jahrhunderte ihren holden Duft über die Welt verbreitete und die wir heute noch unter dem Namen der Renaissance lieben und schätzen". — Ein holder Liebling des Glücks ist sie in dem reizvollen Palazzo zu Belmont an der Adria aufgewachsen, die Erbin eines fürstlichen Namens und immenser Reichthümer. Ihre Jugend hat sie zwischen Lorbeer und Myrthe verbracht, in den Gärten, worin die weißen Wasser plätschern, heitere Standbilder aus den blumigen Hecken hervorlauschen und berauschende Nachtmusiken die Luft durchzittern. Die Atmosphäre, in der sie athmet, ist die der Freude, heiterer Pracht. Und in diesem kunst-

geschmückten Eldorado gebietet die schöne Herrin, deren

— sonnig Haar
Wallt um die Schläfe, wie ein gold'nes Vließ,

unbeneidet, vielfach umworben, als Königin einer Hofhaltung, wo Geist und Witz turniren, glücklich, weil sie selbst nach allen Seiten hin Glück spendet, Wohllaut verbreitet.

Daß „nach dem letzten Willen des todten Vaters der Wille der lebenden Tochter" durch die Kästchenwahl gefesselt wird, hält sie nicht ab, ihre Liebe zu dem Freier Bassanio, ehe dieser zur Wahl schreitet, selbst in Gegenwart ihres Gefolges offen und ungeschminkt einzugestehen:*

Hinzu denn! Ein's darunter schließt mich ein;
Wenn Ihr mich liebt, so findet Ihr es aus.
Nerissa und Ihr Andern steht bei Seit'.
Laßt nun Musik ertönen, weil er wählt!
So, wenn er fehltrifft, end' er Schwänen gleich
Hinsterbend in Musik; daß die Vergleichung
Noch näher passe, sei mein Aug' der Strom,
Sein wäss'rig Todtenbett. Er kann gewinnen,
Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Paukenklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürsten neigt; ganz so
Wie jene Tön' in erster Frühe,
Die in des Bräut'gams schlummernd Ohr sich schleichen
Und ihn zur Hochzeit laden. Jetzo geht er
Mit minder Anstand nicht, mit weit mehr Liebe,
Als einst Alcides, da er den Tribut

---

* Kaufmann von Venedig Akt II, Sc. 2.

Der Jungfrau'n löste, welche Troja seufzend
Dem See-Unthier gezahlt. Ich steh' als Opfer,
Die dort von fern' sind die Dardan'schen Frau'n
Mit rothgeweinten Augen, ausgegangen
Der That Erfolg zu seh'n. — Geh, Herkules!
Leb' Du, so leb' ich! mit viel stärkerm Bangen
Seh ich den Kampf, als Du ihn eingegangen.

Und als Bassanio recht gewählt:

Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungestüm' Verzagen
Und bange Schaur' und blasse Schüchternheit.
O Liebe, mäß'ge Dich in Deiner Seligkeit!
Halt ein! laß Deine Freuden sanfter regnen,
Zu stark fühl' ich, Du mußt mich minder segnen,
Damit ich nicht vergeh'.

Das Glück, in dem sie bisher gelebt, hat ihre Demuth nicht beeinträchtigt:

Ihr seht mich, Don Bassanio, wo ich stehe,
So wie ich bin. Obschon für mich allein
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunsch,
Viel besser mich zu wünschen; doch für Euch
Wollt ich verdreifacht zwanzig Mal ich selbst sein,
Noch tausend Mal so schön, zehntausend Mal
So reich.
Nur um in Eurer Schätzung hoch zu steh'n,
Möcht' ich an Gaben, Reizen, Gütern, Freunden
Unschätzbar sein; doch meine volle Summa
Macht etwas nur: das ist in Bausch und Bogen
Ein unerzognes, ungelehrtes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist, noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sie ihr weich' Gemüth

Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.

Ihre ebenso gehaltreiche als weise Beredtsamkeit, die sie am glänzendsten in der Gerichtsscene des vierten Akts in der Maske des jungen Doktors der Rechte darlegt, ist von einer wunderbaren Milde durchdrungen. Sie erschöpft alle Mittel, den rachsüchtigen Juden zur Barmherzigkeit zu stimmen:

Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang,
Sie träufelt wie des Himmels milder Regen
Zur Erde unter ihr, zwiefach gesegnet:
Sie segnet den, der giebt und den, der nimmt.
Am mächtigsten im Mächt'gen, zieret sie
Den Fürsten auf dem Thron' mehr als die Krone.
Das Scepter zeigt die weltliche Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majestät,
Worin die Furcht und Scheu der Kön'ge sitzt.
Doch Gnad' ist über dieser Sceptermacht,
Sie thronet in den Herzen der Monarchen,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht. Darum, Jude,
Suchst Du um Recht schon nach, erwäge dies:
Daß nach dem Lauf' des Rechtes unser Keiner
Zum Heile käm': wir beten All' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Als diese Vorhaltungen an dem harten Sinne Shylok's abprallen, bietet sie, um dem Kaufmanne das Leben, dem Gemahl die verpfändete Ehre zu retten, den dreifachen Betrag der Forderung, und erst, als sich's erweist, daß des Juden Rachsucht stärker ist, als sein

Geiz, greift sie zum Aeußersten, zu dem sophistischen Urtheilsspruch, der den Hebräer verdirbt.

Gervinus entdeckt in dem Glückskinde Porzia einen Zug von Melancholie*; er braucht gerade ein Seitenstück zu dem trübsinnigen Antonio, und da muß denn die gutmüthige Porzia herhalten. Freilich! nachempfinden kann dies dem Interpreten in der That Niemand, wer für die witzige Kritik, mit der Porzia ihre Freier portraitirt (Akt I, Sc. 2), für die schalkhafte Ironie, mit der sie dem Prinzen von Marokko und Arragon begegnet (Akt II, Sc. 7 und 9), für die heitere Laune, mit der sie die Reise nach Venedig in's Werk setzt (Akt III, Sc. 4), für den Humor, mit dem sie die Ringintrigue einfädelt und durchführt (Akt IV, Sc. 2 und Akt V) ein offenes Auge hat; ja selbst in der Art, wie sie in der Gerichtsscene mit dem Juden umspringt und die Erwartung des Gerichtshofs wie der Betheiligten auf das Aeußerste anspannt, ehe sie mit der Sentenz hervorrückt, läßt sie durch all' den Ernst der Handlung ein gut Stück nobler Schelmerei hindurchblicken.

Kurz, der Dichter hat über diesen Charakter einen Zauber ausgegossen, dem durch und durch harmonischen Bilde so anmuthige Linien, einen so glühenden, spezifisch italienischen Farbenton gegeben, daß wir nichts Besseres thun können, als Heine's treffendes Wort zu adoptiren: „Neben dem schrecklichen, unerbittlichen Juden, gegen

* Band I, S. 302 Vierte Aufl. d. 1872.

seine gewaltigen Schatten durch ihre Glanzlichter abstechend, hängt sie wie ein prächtiger, schönheitathmender Tizian neben einem herrlichen Rembrandt". — Sie in ihrer hoheitsvollen Zartheit, ihrer milden Entschlossenheit, ihrer graziösen Würde, ihrer schalkhaften Zurückhaltung, umstrahlt von der Glorie italienischer Renaissance, ist das höchste weibliche Ideal des Dichters, das nicht allein als Kunstgebilde unsere Bewunderung erregt, sondern auch durch die Wahrhaftigkeit seiner harmonischen Erscheinung erwärmt, entzückt:

> Ein Wesen, aus dem Erdenstoff erstanden,
> Geformt von Gott und durch der Engel Hände
> Vollendet zu dem reinen Bild von Weibes.

VI.

Wer es unternimmt, eine Charakteristik der Shakespeare'schen Geistlichkeit zu geben, sollte wohl füglicher Weise in erster Linie und an der Spitze seiner Erörterungen die Feststellung der Frage versuchen, von welchen kirchlichen Anschauungen und Ueberzeugungen der Dichter bei Gestaltung der Vertreter von Gottes Wort ausgegangen sein, wie er selbst zu den transcendentalen Dingen gestanden haben möchte. Dieser Versuch ist allerdings von Biographen und Commentatoren schon vielfach gemacht, ohne daß man jedoch zu einem einigermaßen anerkannten Resultate gelangt wäre.

Schon die Confession des Dichters ist bis in die neueste Zeit angezweifelt worden nicht bloß von Engländern, sondern auch von französischen und deutschen Forschern. So hat es nach Chateaubriand's* Vorgange der Franzose Rio** unternommen, den allgemein für einen Protestanten geltenden Dichter der Elisabethischen Aera für die alleinseligmachende Kirche zu retten, und zuletzt noch sind in Deutschland zwei Kämpen des römischen Stuhls, A. Reichensperger und Hager***, mit der Behauptung aufgetreten, der große Brite sei seiner tiefinnersten Ueberzeugung nach ein Bekenner des katholischen Glaubens, mindestens ein Kryptokatholik gewesen, obwohl diese Frage mit Michael Bernay's schlagender Beweisführung gegen die Rio'schen Ansichten in dem trefflichen Aufsatze: „Shakespeare, ein katholischer Dichter" † für abgethan erklärt werden sollte. Aber auch da, wo der Protestantismus Shakespeare's anerkannt wird, muß sich derselbe die verschiedenartigsten Nuancen und Wandelungen gefallen lassen. Die Einen unter den Kommentatoren erklären unsern Dichter für einen Supernaturalisten ††, die Andern für

* Essai sur la lit. angl. I, 195.

** Shakespeare, Paris 1865.

*** A. Reichensperger, William Shakespeare, insbesondere sein Verhältniß zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1872. Hager, Die Größe Shakespeare's, Freiburg i. Breisg. 1873.

† Jahrbuch I, 220—300.

†† J. B. Ebrard, von Friesen.

einen Naturgläubigen*, Andere wiederum für einen freidenkenden, also rationalistischen Hochkirchler**, die Einen betonen seinen sittlichen***, Andere seinen humanistischen† Standpunkt, und besonders unter seinen Landsleuten†† ist alles Ernstes geltend gemacht worden, daß Shakespeare nicht allein völlig confessionslos — daß er gar kein Christ, sondern im eigentlichsten Sinne des Worts Verächter jeglichen Glaubens, — daß er Atheist gewesen sei.

Hätte nun Shakespeare selbstbiographische Notizen hinterlassen, auch wenn wir in ihnen nur Wahrheit mit Dichtung gemischt begegnen möchten, oder wären nur einigermaßen zuverlässige Nachrichten von Zeitgenossen über seinen Lebensgang vorhanden, so hätte man doch einigen Anhalt. So wie die Sache liegt, sind wir auf die Produktionen des großen Dichters angewiesen, und aus diesen einen Rückschluß auf seine religiösen Anschauungen zu machen, dürfte mehr als bedenklich erscheinen. In den Sonetten, selbst wenn man annehmen wollte, daß in ihnen der Subjektivismus des Dichters zu Tage träte†††, ist nur von Liebe und Freundschaft die Rede, und die epischen Dichtungen

* Goethe, Boerne.

** Charles Wordsworth.

*** Ulrici, Gervinus.

† Elze, Gildemeister.

†† Besonders W. J. Birch.

††† Gildemeister in der Vorrede zu seiner Uebersetzung, Leipzig 1876, bekämpft diese Ansicht mit großem Glück.

sind schon ihrem ganzen Inhalte nach in der That nicht dazu geeignet, für die vorliegende Frage irgend welches Material zu liefern. Und aus den Dramen für die subjektive Denkweise des Dichters, für sein Selbst, ein einheitliches Bild zu konstruiren, wie dies bei den großen deutschen Poeten gestattet ist, verbietet uns jene immer und immer wieder sich vollziehende Verwandlung des Dichtersubjekts in das Objekt bis zur völligen aktiven Gegenwart (Vischer), jene Identifizirung des Stofflichen mit dem Seelischen, jene „verzweifelte Objektivität“ des Briten, die jeden seiner Charaktere ohne alle Ausnahme lediglich aus seiner Eigenartigkeit heraus denken, sprechen, handeln läßt, wie z. B. einen Heinrich IV., den treuen Sohn der Kirche, als er zum heiligen Lande ziehen will:

— über dessen Hufen
Die segensreichen Füße sind gewandert,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bittre Kreuz,

oder einen Richard III., den Verspötter alles Heiligen, der seine nackte Bosheit bekleidet

Mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen

und ein Heiliger scheint, wo er Teufel ist.

So wenig wir im dritten Richard ein Stück Shakespeare-Seele und Gesinnung zu wittern befugt sind, so wenig können wir dem Dichter die fromme Denkart des vierten Heinrich's vindiciren; nicht die speziellen Charakterzüge seiner Figuren, sondern nur die aus der Gesammtheit seiner Produktionen hervor-

tretenden Kennzeichen und Merkmale über die substanzielle Behandlung des dramatischen Stoffs lassen uns einen Blick in das Tiefinnere der Dichterseele thun — geben uns das Recht, aus den Intentionen unseres Meisters im großen Ganzen für seine Denkart die Summa zu ziehen. Und Eins ist es nur, was uns nach dieser Richtung hin mit Sicherheit aus Shakespeare's Dramen entgegentritt: daß der Dichter nämlich das, was er darstellt, in seiner ganzen Objektivität mit allem englischen Realismus vorführt, der Sünde kein Mäntelchen umhängt und dem Bösen niemals zum endlichen Siege verhilft. — Dies durchlaufende Resultat aller seiner Dramen stempelt ihn zum Propheten der Moral, und sofern sich ihm das Gute zugleich als das Schöne, die Tugend als das Ebenmaaß darstellt, finden wir seine ethischen Anschauungen von dem Humanismus durchdrungen, der Religion des künstlerischen Zeitalters der Elisabeth. — Zu weiter greifenden Schlüssen sind wir nicht berechtigt.

Dies vor allen Dingen müssen wir festhalten, daß uns Shakespeare in seinen Geistlichen nicht Vertreter von religiösen Ueberzeugungen, nicht tendenziöse Dogmatiker, die für das Bibelwort und für die Offenbarungen der heiligen Schrift Zeugniß ablegen, mit einem Worte nicht Theologen vorführt, sondern Glieder der staatlichen Gemeinschaft, welchen durch die jeweilige Machtstellung der Kirche im Gemeinwesen der ihnen zukommende Platz angewiesen und deren Einfluß auf die Zeitläufte von dem Verhältnisse der Kirche zum

Staate bedingt wird. — Nicht der Glaube, nicht die Innerlichkeit der religiösen oder kirchlichen Anschauungen bildet deshalb für unsere Untersuchung das bestimmende Moment, sondern einzig die Position, die die Shakespeare-Geistlichen in der sie umgebenden Realität einnehmen, ihre weltliche Stellung.

So wenig betont Shakespeare das eigentlich kirchliche Element, daß wir selbst in Heinrich VIII., in demjenigen Drama, in welchem nicht allein der englische Reformator glorifizirt werden soll, sondern sogar das für Englands Reform entscheidende Faktum, die Ehetrennung des Tudor's von Katharina von Arragonien den Hauptgegenstand bildet, auch nicht der geringsten Spur von Englands Abfall von Rom, von der Aufrichtung der britischen Hochkirche begegnen. — Dogma und Konfession müssen sonach aus dem Spiele bleiben, wenn wir die in den Shakespeare-Dramen agirenden Geistlichen klassifiziren wollen, vielmehr sind wir hierbei lediglich auf das äußerliche Unterscheidungsmerkmal des Standes hingewiesen, den dieselben in der staatlichen oder gesellschaftlichen Gemeinschaft einnehmen. Die Scheidung in den hohen und niedern Klerus beider Konfessionen, der katholischen wie der protestantischen, ergiebt sich demgemäß von selbst.

Daß aber für diese allerdings auf das Irdische hinauslaufende Scheidung der Vertreter des Ueberirdischen ein innerlicher Bestimmungsgrund vorhanden sein müsse, läßt sich bei Shakespeare von Vornherein annehmen. In der That ist es auch immer wieder

jener induktive Zug des Engländers zum Realistischen, was hier durchschlägt. Der Dichter sieht in dem Verwalter der himmlischen Güter nichts weiter, als den staubgeborenen Erdensohn mit allen der Kreatur anhängenden Mängeln und Leidenschaften, den sündhaften Menschen, dessen Schwächen selbst das Ansehen des priesterlichen Kleides, selbst das Unnahbare des Heiligen, das er zu hüten berufen ist, weder zuzudecken noch zu neutralisiren vermag. Shakespeare pointirt dies zu wiederholten Malen, indem er geltend macht: Cucullus non facit monachum.*

Für die Gestaltung der dramatischen Charaktere reicht jedoch selbstredend das rein Menschliche nicht aus. Wie beim Gemälde der Künstler neben der Zeichnung noch besonders das Kolorit in's Auge zu fassen hat, um seinem Kunstwerke die volle Wirkung zu sichern, so muß der Dramatiker seinen Figuren den entsprechenden Farbenton der Zeit, in welcher sich dieselben bewegen, zu geben wissen. Dies macht den darzustellenden Charakter erst charakteristisch. Auch hierin folgt der britische Dichter bei Darstellung seiner Kleriker dem Empirismus seines Volks, das mit seiner Gedanken- und Empfindungswelt mit Vorliebe auf diesem Erdenballe verweilt und das Ideale dem Reich der Träume, den wesenlosen Gebilden der Luft überläßt.

Für die gehörige Würdigung der beiden geistlichen

---

* Heinrich VIII., III, 1. Maaß für Maaß V, 1. Vergl. Elze, William Shakespeare S. 533.

Klassen im Allgemeinen, namentlich des Shakespeare'schen Farbentons bei Charakterisirung derselben, giebt uns Macaulay in seiner lichtvollen Schilderung des englischen Klerus vor und nach der Restauration (also zur Lebenszeit Shakespeare's bis etwa 70 bis 80 Jahre nach seinem Tode), Geschichte Englands II, Kapitel 3, den Schlüssel.

Nach der Darstellung des Historikers hatten vor der Reformation Geistliche die Mehrheit im Hause der Lords gebildet, hatten sich in Reichthum und Glanz mit den größten der weltlichen Barone gemessen, zuweilen sie überstrahlt und in der Regel die höchsten bürgerlichen Aemter innegehabt. Der Lord Kanzler war immer ein Bischof, der Lord Großsiegelbewahrer und der Staatsarchivar gewöhnlich, der Lord Schatzmeister zu öfterem. Kirchendiener verhandelten die wichtigsten diplomatischen Geschäfte und besorgten den größten Theil der Verwaltung. Unter ihnen befanden sich Söhne der erlauchtesten Familien und nahe Vettern des Thrones. Nach der gewaltigen Umwälzung beraubte die Aufhebung der Klöster die Kirche mit einem Schlage des größeren Theils ihres Reichthums, ihres Uebergewichts im Oberhause. Der Scharlachhut des Kardinals, das Silberkreuz des Legaten verschwanden. Der geistliche Beruf fing an, für eine Eigenschaft zu gelten, die zu hohen bürgerlichen Aemtern ungeeignet machte. Der Staat Parker's und Grindal's erschien denen bettelhaft, die sich der königlichen Pracht Wolsey's erinnerten, seiner Paläste Whitehall und Hampton-

Court, der drei glänzenden Tafeln, die täglich in seiner Halle gedeckt wurden, der vierundvierzig glänzenden Chorröcke seiner Kapelle, seiner Läufer in reichen Livreen und seiner Leibgarde mit vergoldeten Streitäxten. — So verlor das priesterliche Amt seine Anziehungskraft für die höheren Klassen; der Klerus ward als eine im Ganzen genommen plebejische Klasse betrachtet; der Hauskaplan war zum Hausbedienten herabgesunken. Für schmale Kost, eine kleine Dachstube und für ein Taschengeld von zehn Pfund jährlich engagirte man einen jungen Theologen, der sich neben den Funktionen seines geistlichen Berufs für das Kegel- und Beilkespiel seines Patrons bereit zu halten, sich zum Stichblatt für die Späße der Gentlemen herzugeben, ja sogar die Arbeiten eines Gärtners oder Stallknechts zu verrichten hatte. Bald befestigte der ehrwürdige Mann die Aprikosen am Spaliere, bald striegelte er die Kutschpferde; er kontrolirte die Rechnungen des Hufschmieds, er ging zehn englische Meilen mit einer Botschaft, einem Packet. Wenn es ihm erlaubt war, mit der Familie zu Mittag zu essen, so erwartete man, daß er sich auf die einfachsten Speisen beschränken werde. Er mochte sich mit dem gepökelten Rindfleische und mit den Mohrrüben vollstopfen, aber sobald die Torten und Rahmkuchen erschienen, verließ er seinen Sitz und stand bei Seite, bis er aufgefordert ward, für das Mahl, von dessen besserem Theile er ausgeschlossen war, das Gratias zu sagen. Die Köchin, das Hausmädchen und wenn es hoch kam, die Kammerfrau der Lady, galten

allgemein für die passendsten Lebensgefährtinnen des Pfarrers, der sich nach einer Verordnung der Königin Elisabeth vom Jahre 1559 nicht unterfangen durfte, ein zum Dienstpersonale gehöriges Frauenzimmer ohne ausdrückliche Zustimmung der Herrschaft zu heirathen.

Allerdings fehlte es nach der Darstellung des Geschichtsschreibers im siebzehnten Jahrhundert nicht an Geistlichen der englischen Kirche, die sich durch ihre Begabung, Beredsamkeit, wissenschaftliche Bedeutung einen nicht geringen Einfluß auch auf die weltlichen Dinge zu verschaffen wußten. Diese hervorragenden Männer, wie Pearson, Harry More, Burnet, Tennyson lehrten jedoch an den Universitäten oder predigten in der Hauptstadt des Landes und bekleideten ausnahmslos die hohe Würde eines Bischofs oder Erzbischofs.

Dies kulturhistorische Bild, das Macaulay entwirft, giebt uns den besten Aufschluß darüber, wie Shakespeare dazu gekommen ist, unter der niedern protestantischen Geistlichkeit seiner Zeit selbst die Modelle zu Lustigmachern (Clowns) aufzusuchen und einen Pfarrer Evans in den lustigen Weibern, einen Olivarius Textdreher in „Wie es euch gefällt", einen Nathanael in „Liebes Leid und Lust" auf die Bretter zu bringen. Es ist ihm sicher nicht in den Sinn gekommen, einer individuellen Mißachtung des niederen Klerus protestantischer Konfession bei Darstellung jener komischen Figuren Ausdruck und aus Spottsucht dieselben dem Gelächter seines Parterres preiszugeben — als

realistischer Engländer hält er sich eben nur an die Schätzung seiner Zeit, und wenn man die Quellen, aus welchen Macaulay für seine Darstellung geschöpft hat, mit den erwähnten Gestaltungen Shakespeare's vergleicht, so wird man finden, wie glimpflich unser Dichter mit seinen Pfarrern und Kaplanen umgegangen ist. Daß er dem niederen Klerus katholischer Konfession, als z. B. dem Pater Lorenzo in „Romeo und Julia“, dem Bruder Franziskus in „Viel Lärm um Nichts“ eine andere Färbung, eine durchaus würdige, dem Seelsorgeramte entsprechende Haltung verliehen hat, kann uns in der That nicht Wunder nehmen, schon wenn wir die vorreformatorische Zeit, in welche die den betreffenden Dramen zu Grunde gelegten Thatsachen fallen, in Verbindung mit dem Verhältniß in Betracht ziehen, in welches diese Geistlichen zu den Verlauf der Handlung gebracht sind. — Doch abgesehen hiervon hatten die katholischen Priester zu Elisabeth's Zeiten in England eine ganz andere Position. Die junge Reformation war noch nicht insoweit erstarkt, um den ganzen Zauber der Romantik, mit dem die mittelalterliche katholische Kirche bekleidet war, zu brechen, den sie noch immer umgebenden Nimbus zu zerstören. Die Machtstellung des päbstlichen Stuhls, der Gehorsam, den die katholischen Mächte wie Spanien, Frankreich dem Vatican zollten, deckte noch immer das Ansehen der Römlinge selbst in dem freigewordenen Inseleilande, ja es nöthigte sogar das Martyrium, in welches die auf britischem Boden unter Elisabeth nicht

geduldete römische Kirche hineingedrängt war, den Bekennern der herrschenden Lehre Achtung und Mitgefühl ab. — Darum war bei Shakespeare's Mönchen nicht Raum für die Komik.

Wenden wir uns nun zu einer näheren Erörterung der einzelnen Charaktere, so tritt von den niederen Klerikern vor Allen Pater Lorenzo in „Romeo und Julia" in den Vordergrund. Während seine Amtsbrüder in den andern Shakespeare-Dramen sich nur innerhalb der Grenze der Episode bewegen und dem entsprechend als intermezzistische Beiläufer nur leichthin skizzirt sind, nimmt Pater Lorenzo die Haupthandlung der Liebestragödie in die Hand und übt auf das Geschick der Liebenden durch That und Wort den entschiedensten Einfluß aus. Er verbindet das Paar ohne Zuziehung der Familienhäupter; er dirigirt nicht bloß den verbannten Romeo, sondern auch die verzweifelnde Julia, als sie zur Heirath mit dem Grafen Paris gezwungen werden soll, indem er ihr den rettenden Trank verabreicht; auf seine Intervention ist die intendirte Wiedervereinigung der getrennten jungen Ehegatten gestellt. Er tritt sogar als das einzige thatkräftige Element in der Tragödie auf, indem sich in seiner Handlungsweise eine vernünftige Berechnung überall kundgiebt, während in dem sonstigen pragmatischen Verlaufe des Dramas der blinde Zufall sein trauriges Spiel treibt. — Dieser Position zur Handlung gemäß ist auch die Figur des Mönchs gestaltet, ausgeführt und bis in die kleinsten Details gezeichnet. — Mag

nun der Dichter bei Bearbeitung der Sage von „Romeo und Julia“ aus den englischen Quellen des Arthur Brooke oder des William Paynter oder aus Boisteau's Uebersetzung geschöpft haben oder mag er den italienischen Original-Erzählungen des Bandello, Masuccio oder Luigi da Porto gefolgt sein — für die Charakteristik des Mönchs kann dies füglicher Weise insofern außer Betracht bleiben, als dieselbe in allen diesen dem Drama möglicher Weise zu Grunde gelegten Novellen und Gedichten als die gleiche sich darstellt. — Ueberall tritt Pater Lorenzo da Reggio, vom Mönchsorden der Minoriten, Magister der Theologie, als ein Weltweiser auf, vertraut mit den Wunderkräften der Natur, ein gelehrter Chemiker, eingeweiht in die Geheimnisse der magischen Kunst, ebenso bewundert als Alchymist wie geliebt bei Jung und Alt, Vornehm und Gering wegen seiner Herzensgüte, weshalb auch sein Beichtstuhl der gesuchteste in Verona ist. Von dieser Charaktergebung weicht Shakespeare nicht ab. Der Monolog, mit dem der Dichter den Mönch einführt: „Der Morgen lächelt froh der Nacht in's Angesicht“ läßt uns in ihm den denkenden Naturkundigen erkennen, und die Trostgründe, mit welchen er den flüchtigen Romeo über den gegen diesen gefällten Bannspruch des Fürsten zu beruhigen versucht, wurzeln lediglich in der Philosophie, der „Trübsal süßer Milch“. Die Lehren, Warnungen und Strafpredigten, mit denen er den Liebenden das Uebermäßige ihrer Leidenschaft zu Gemüthe führt, gipfeln ausnahmslos in einer Reihe moralischer Sätze, wie sie

ebenso gut von den Weltweisen Griechenlands hätten aufgestellt werden können, weshalb Gervinus in dem Mönche den Chor der Alten verkörpert sieht. — Dem bibelfesten Engländer wäre es hierbei gewiß ein Leichtes gewesen, dem Manne von Gottes Wort spezifisch christliche Ermahnungen in den Mund zu legen — der Dichter vermeidet es jedoch, wie es scheint geflissentlich, den würdigen Geistlichen von seiner Theologie Gebrauch machen zu lassen, wie überhaupt der heilige Beruf des Shakespeare'schen Franziskaners nur bei der Verrichtung der Trauung zum Vorschein kommt, die noch dazu hinter die Koulissen verlegt wird. Daß der gutherzige, nur das Beste, den Frieden der Stadt und die Versöhnung der feindlichen Geschlechter beabsichtigende Mönch in der Schlußscene des Dramas sich ängstlich und furchtsam zeigt, kann ihm unsere Sympathie nicht entziehen, wenn wir die Verantwortung in Betracht ziehen, die er durch sein Eingreifen in das Geschick der Liebenden auf sich geladen hat, sowie sein hohes Alter, welches er selbst in seiner Schutzrede des fünften Aktes ausdrücklich zu betonen nicht unterläßt.

Mit derselben Liebenswürdigkeit ist der Pater Franziskus in „Viel Lärm um Nichts" ausgestattet, der alte Hauskaplan und Hausfreund der Gouverneurs-Familie zu Messina, der scharfsichtige Psycholog, der in der von dem Bastard Juan angerichteten Verwirrung allein den Kopf oben behält und mit seinem Rathe, die verläumdete Hero für todt zu sagen und auf diese Weise „Verläumdung zu wandeln in Mitleid gegen sie"

den Nagel auf den Kopf trifft. — Obgleich Pater Franziskus für die Handlung des Lustspiels nur von secundärer Bedeutung ist, so hat er doch vor seinem Amtsbruder Lorenzo das voraus, daß sein Eingreifen von dem besten Erfolge gekrönt ist, während Lorenzo's Berechnung an der Macht der Verhältnisse scheitert. Weniger gelehrt als lebensklug und durch Erfahrung geschult, zeigt er sich als der kompetenteste Berather, als der praktischste Seelenarzt, der nicht allein das Uebel sofort erkennt, sondern auch das rechte Mittel dagegen weiß und anwendet.

Als bloße Trauungsgeistliche fungiren: der Priester in „Was ihr wollt" und der Mönch Peter in „Maaß für Maaß", von denen der Erstere nur den zwischen der Gräfin Olivia und Sebastian geschlossenen Ehebund konstatirt, der Letztere von dem Herzog beordert wird, den Statthalter Angelo mit der von diesem betrogenen Marianne zu vermählen. — Während der Erstere sich nicht über die Sphäre des heutigen Standesbeamten hinaus bewegt, läßt der Dichter den Anderen, einen redlichen, gehorsamen Kleriker, an der Entlarvung des faschen Angelo einen, wenn auch geringfügigen, Antheil nehmen. Ein zweiter in „Maaß für Maaß" auftretender Mönch Thomas, für die Handlung ohne jede Bedeutung, hat in der That gar keine Gelegenheit, irgend einen Charakterzug zu entwickeln, wogegen der Begräbnißgeistliche im Hamlet, welcher der Ophelia die Exequien versagt, plastisch hervortritt als zelotischer Verfechter einer harten Satzung, dessen herber Eifer

am Grabe der holden Unglücklichen sich zu dem Ausspruche versteigt:

> — Ihr Tod war zweifelhaft,
> Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
> So hätte sie in ungeweihtem Grund
> Bis zur Gerichtstrommete wohnen müssen.
> Statt christlicher Gebete sollten Scherben
> Und Kieselstein' auf sie geworfen werden.

Alle diese, dem katholischen Klerus niederer Ordnung angehörigen Geistlichen treten mit einer ihrem Berufe durchaus angemessenen Haltung auf und repräsentiren in Person und Wort den Einfluß der Kirche auf die Gemüther wie auf die Verhältnisse; man begegnet dem Mönche überall mit Ehrfurcht, mit Scheu — man respektirt seine Mahnungen, seine Gebote. — Sogar der dem dänischen Hofe unbequeme Eiferer behält mit seinem strengen Interdikte Recht, indem es selbst dem Königspaare nicht gelingt, ihm für Ophelien christliche Gebete abzugewinnen.

Diese Würde der Haltung ist es, die wir an dem Trifolium der protestantischen Geistlichen Shakespeare's vermissen.

Allerdings kennzeichnen sich diese drei: Pfarrer Evans in den „lustigen Weibern", Nathanael in „Liebes Leid und Lust" und Ehrn Olivarius Textdreher in „Wie es Euch gefällt" nicht dem Bekenntnisse nach ausdrücklich als Reformers — daß sie jedoch als englische Kirchendiener der Elisabethischen Aera gedacht sind, ergiebt nicht nur ihre Standesbezeichnung als „parson, curate, vicar" und besonders das signifikante

„Sir“ vor ihren Namen, sondern auch ihre Charakterzeichnung selbst, die mit Macaulay's Schilderung des damaligen Reverend auf's Haar übereinstimmt. Alle drei werden von ihrer Umgebung gehänselt: Evans von Falstaff und den Bürgersleuten zu Windsor, Nathanael von den Hofleuten des Königs von Navarra, Ehrn Olivarius sogar von dem Gewerbsnarren Probstein, welcher Letztere im Begriffe, sich mit Käthchen, einer Bauerndirne, ehelich zusammen geben zu lassen, keinen Anstand nimmt zu erklären (Akt III, Sc. 3):

> „Ich denke nicht anders, als mir wäre besser, von ihm getraut zu werden wie von einem Andern. Denn er sieht mir danach aus, als wenn er mich nicht recht trauen würde, und wenn er mich nicht recht traut, so ist dies nachher ein guter Vorwand, mein Weib im Stiche zu lassen.“

Sir Nathanael, the curate, der steife, gespreizte Pedant, ein Phrasendreher von unendlicher Abgeschmacktheit in John Lilly's Manier, giebt sich dazu her, trotz seiner geistlichen Würden in einem Possenspiele vor dem Hofe von Navarra den Alexander zu tragiren; Sir Evans, the welch parson, bei aller Gutherzigkeit und allem „Kampfesmuth gegen die Spotthaftigkeiten und Stichelworte“ seiner Umgebung, ein Gelegenheitsmacher, ein Hans in allen Gassen, der noch dazu das Englisch mit wallisischer Zunge radebricht oder nach Falstaff's Ausdruck hermeckert, läßt sich sogar mit völliger Hintenansetzung seines friedfertigen Standes darauf ein, in einem von dem Gastwirthe zum Hosenbande arrangirten Duelle mit dem heißblütigen Doctor

Cajus die ebenso klägliche als lächerliche Rolle des Gefoppten zu spielen, und Sir Oliver, the vicar, der armselige, verlumpte Heckenpriester, stellt sich um so alberner dar, als er von „seines Nichts durchbohrendem Gefühle“ keine Ahnung hat und sich noch vermißt, es solle ihn Niemand aus seinem ehrwürdigen Berufe herausnecken.

Dieselben Konturen treten uns in der Karrikatur entgegen, in welcher der Gewerbsnarr in „Was ihr wollt“ den als Tollen eingesperrten Haushofmeister Malvolio, den Puritaner, unter der angenommenen Maske des Pfarrers Ehrn Mathias zum Besten hat. In dieser Figur des Pseudo-Curaten soll selbstredend ein Geistlicher von Malvolio's Sekte, ein „Trübsalsbruder“, also immerhin ein Reformer, persiflirt werden, den der Narr in salbungsvollem Jargon den ergötzlichsten Galimathias zu Tage fördern läßt. — Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß diese an das Possenhafte streifende Scene eine ganz erkleckliche Dosis Satire enthält, indessen wenn man bedenkt, wie viele Schwierigkeiten die damals aufkeimende Sekte der Puritaner dem Schauspieldirektor Shakespeare in den Weg legte, wird man begreiflich finden, daß sich der Lustspieldichter die Gelegenheit nicht entgehen ließ, die Gegner seines Geldbeutels und seiner Muse durch Verspottung ihrer Querköpfigkeiten dem Gelächter der Hauptstadt zu überliefern.

So unerquicklich es für das protestantische Bewußtsein sein mag, die betreffende niedere Geistlichkeit

bei Shakespeare in dieser Weise vertreten zu sehen, so wenig sind wir berechtigt, den Dichter für die Anschauungen seines Zeitalters, für die Stimmung und Würdigung seiner Mitwelt verantwortlich zu machen. Der Lustspieldichter hat sich an die Schäden seiner Zeit zu adressiren und kann seine ethischen Zwecke, die Heilung dieser Schäden durch ihre Verspottung, überhaupt nur erreichen, wenn er mit vernichtender Ironie die Mitwelt da packt, wo sie faule Flecke zeigt. Stand der damalige Reverend so tief in der Schätzung des lustigen Alt-England, wie Macaulay es beschreibt und die Quellen es bestätigen, so darf es in der That nicht befremden, wenn dies Bild in aller Schärfe in dem Zeitspiegel der Shakespeare'schen Dichtung reflektirt.

Was nun ferner den hohen Klerus anlangt, so entfaltet derselbe bei Shakespeare die ganze Fülle kirchlicher Machtvollkommenheit vor der englischen Reformation. — Von dieser Glorie getragen und im vollen Bewußtsein seines Einflusses greift der Priesterstand höherer Ordnung mit sicherer Hand in die Zeitläufte ein, in Wort und That ein bestimmender Faktor für den pragmatischen Verlauf der weltlichen Dinge. — Kardinäle, Bischöfe, Legaten des päbstlichen Stuhles sitzen am Steuer des Staatsschiffes und verfechten nicht allein die Rechte der Kirche da, wo sie in Frage gestellt werden, mit allen ihnen zu Gebote stehenden Waffen, sondern treiben auch, und zwar mit Vorliebe, Staatspolitik, sei es im Interesse der Krone, sei es gegen die Träger derselben, wie es die Welthändel mit

sich bringen, bezüglich der Vortheil der Kirche es erheischt.

Diese hohen katholischen Würdenträger — herrschsüchtig sind sie Alle vom Dichter gezeichnet — und dabei doch nicht aus demselben Holze geschnitzt. — Schon die Nationalitäten scheiden sich von einander: die Italiener von den Engländern.

Im König Johann führt uns Shakespeare einen römischen Legaten italischer Abkunft in dem Kardinal Pandulfo vor, einen Satelliten des Pabstthums, einen wälschen Pfaffen, wie er schlauer, diplomatischer, jesuitischer nicht gefunden werden mag. Weil König Johann gewehrt hat:

> — daß kein wälscher Priester
> In seinen Landen zehnten soll und zinsen;

weil er der „heiligen Gaunerei mit Pfründen" ein Ziel gesetzt

> — und Stephan Langton,
> Erwählten Erzbischof von Canterbury,
> Gewaltsam abhält von dem röm'schen Stuhl;

weil er dem Pabste Innocenz trotzt, schleudert der Legat den Bannfluch auf Englands König und weiß mit perfider Beweisführung den König Philipp von Frankreich zu überreden, daß er den eben erst beschworenen Bund mit Johann wieder löse, womit auf's Neue die Brandfackel des Krieges zwischen Frankreich und und England entzündet wird (Akt III, Sc. 1):

> Religion ist's, was den Eid macht halten,
> Doch Du schworst wider die Religion;

Wobei Du schwörst, dawider schwörest Du —
So machst Du Eid zum Zeugen wider Eid
Für Deine Treu', da Treue, die nicht sicher
Des Schwures ist, nur schwört, nicht falsch zu schwören.
Welch' ein Gespötte wäre Schwören sonst.
Du aber schwörst, meineidig nur zu sein,
Meineidig, wenn Du hältst, was Du beschworst.
Die spätern Eide gegen Deine frühern
Sind d'rum Empörung gegen Dich,
Und keinen besser'n Sieg kannst Du erlangen,
Als wenn Du Dein standhaftes edles Theil
Bewaffnest wider diese lose Lockung.

Den jungen Arthur Plantagenet, den legitimen König von England, für dessen Rechte Frankreich mit den Waffen eintritt, sucht der hinterlistige Pfaff' nicht aus der Gefangenschaft, in die der Prinz gerathen, zu retten — er macht sogar den Franzosen plausibel, daß der Knabe in der Gewalt Johann's belassen werden müsse, welcher Letztere nicht umhin könne, den eigentlichen Thronerben bei Seite zu schaffen (Akt III, Sc. 4):

— und alsdann
Wird all' sein Volk die Herzen von ihm wenden,
Des unbekannten Wechsels Lippen küssen
Und Antrieb aus den blut'gen Fingerspitzen
Johann's zur Wuth und zur Empörung zieh'n.

Wie der schlaue Italiener prophetisch geahnt, stirbt der gefangene Arthur, und dieser Tod wendet die Herzen der englischen Barone von dem Usurpator ab, der demnächst seinen Frieden mit Rom zu machen und die englische Krone als Lehn vom Pabste zu nehmen sich gezwungen sieht:

Mein Odem war's der diesen Sturm erregt
Auf Euer starr' Verfahren mit dem Pabst.
Nun, da Ihr Euch zu mildem Sinn bekehrt,
So soll mein Mund den Sturm des Krieges stillen
Und dem durchtobten Land schön Wetter geben
(Akt V, Sc. 1).

Einen zweiten römischen Legaten führt uns der Dichter in Heinrich VIII. in dem Kardinal Campeggio (Campejus) vor, den der Papst als „unpartheiischen Richter“ im Ehescheidungsprozesse des Königs wider seine Gemahlin Katharina von Arragonien nach London entsendet hat. — Das Auftreten dieses priesterlichen Abgesandten kennzeichnet sich allerdings anders als im König Johann — denn das päbstliche Ansehen hat bereits von Wittenberg und Genf aus seinen erschütternden Stoß erlitten, und den Königsthron des Tudor findet dieser Legat von festerem Materiale gezimmert, als Pandulfo den Johann's ohne Land. In richtiger Würdigung dieser Verhältnisse zeigt sich der diplomatische Priester hier zurückhaltend, mehr sondirend, und verschwindet spurlos, sogar ohne Abschied und die Ehescheidungssache, die für Heinrich brennende Frage, ganz in der Schwebe lassend, als er gewahr wird, daß der eigenwillige, gewaltthätige Tudor ganz andere Ziele verfolgt, als die sich mit den Interessen der Kurie vereinigen lassen.

Von diesen geschmeidigen Schleppenträgern des römischen Stuhls heben sich wesentlich die englischen Würdenträger der Kirche ab, die sich wiederum in zwei Gruppen scheiden: in die Geistlichkeit der Lancaster=

York-Tragödie und in die höheren Kleriker des Tudor-Dramas. — Die erstere Gruppe rekrutirt sich aus den hohen und höchsten Familien Englands und stellt uns eine stattliche Reihe politischer Lords im priesterlichen Talar dar, echtes Vollblut, kernige Patrioten, Engländer durch und durch, während wir in Heinrich VIII. dem kirchlichen Strebertthum begegnen, Emporkömmlingen, groß geworden durch den Willen eines despotischen Monarchen, abhängig von seinen Launen und nur diesen und ihrem eigenen Ehrgeize dienend. Betrachten wir sie näher.

Den Reigen eröffnen in Richard II. zwei legitimistische Edle: der Bischof von Carlisle und der Abt von Westminster, Beide Anhänger des von Bolingbroke entthronten Königs Richard, — der Eine, Carlisle, ein offener, heldenmüthiger Charakter, der sich nicht scheut, in Westminster-Hall vor der Reichsversammlung der Lords den mächtig gewordenen Bolingbroke frei und öffentlich des Kronenraubs zu beschuldigen und feierlichen Protest einzulegen, daß der edle Richard

— das Bild von Gottes Majestät,
Sein Hauptmann, Stellvertreter, Abgesandter,
Gesalbt, gekrönt, gepflanzt seit so viel Jahren,
Durch Unterthanenwort gerichtet werde, —

der Andere, allerdings nur ein heimlicher Verschwörer, aber immerhin ein Verfechter des Rechts, welcher nach Entdeckung der von ihm geleiteten Koalition für die Sache seines enthronten Königs „vor düstrer Schwer-

muth dem Grabe hingiebt seinen Leib". Carlisle's freimüthiges Auftreten im Hause der Lords nöthigt nicht allein seinem Gegner das Bekenntniß ab:

Denn hegtest Du schon immer Feindesmuth,
Ich sah in Dir der Ehre reine Gluth,

sondern mildert auch die Strafe für seine Theilnahme an der Verschwörung zu einer Verbannung in ein „geistlich Haus".

Richard Scroop, Erzbischof von York, ein würdiger, gelehrter Prälat von gutem Wandel, kriegslustig, hitzig, vertrauensselig, ein sanguinischer Verfechter des Legitimitätsprinzips, tritt in Heinrich IV. als thätiges Mitglied des gegen den Lancasterkönig gestifteten Bundes: Northumberland-Percy auf, zunächst zur Empörung aufgestachelt durch seines Bruders, des Lords Scroop Hinrichtung zu Bristol.* Wie sehr es ihm jedoch um die Sache zu thun ist, nämlich um die Abstellung der vom Adel und von dem Volke gegen Heinrich's Regiment erhobenen Beschwerden, dokumentirt er dadurch, daß er in den zwischen ihm und der Lancasterpartei abgeschlossenen Friedenstraktaten ganz vergißt, die Personen der Empörer in Sicherheit zu bringen und sich und seinen Kampfgenossen Straflosigkeit auszubedingen. Der mehr kriegerische als staatsmännische Prälat büßt diese Kopflosigkeit mit — seinem Kopfe.

---

* Heinrich IV. Erster Theil, Akt I, Sc. 3.

Von diesem Streiter im Scharlachkleide hebt sich wesentlich Harry Chichely, Erzbischof von Canterbury in Heinrich V. ab, der, mehr Jurist als Geistlicher, so zu sagen Kronsyndikus, den jugendlichen Heldenkönig zum Kriege gegen Frankreich anreizt, indem er ihm mit advokatischer Dialektik seine Berechtigung auf die französische Krone nachweist. — Dem staatsmännischen Prälaten kommt es hierbei weniger darauf an, dem Rechte Geltung zu verschaffen, als vielmehr, wie er in dem Zwiegespräche mit dem Bischof Ely — Akt I, Sc. 1 — unverhohlen ausspricht, durch die von ihm befürworteten Kriegshändel die Verwirklichung einer Parlamentsbill zu paralysiren, nach welcher die englische Kirche die bessere Hälfte ihrer Güter zu Gunsten der königlichen Hofhaltung, des Staatsschatzes und der Armenhäuser einzubüßen im Begriffe steht. Der redegewandte Dialektiker besitzt Kühnheit genug, an den Vortheil der Kirche die Wohlfahrt des Staats zu wagen.

Während die bisher Genannten als echte Gentlemen sich darstellen, adlig von Geburt wie edel von Sitte und Gesinnung, führt uns der Dichter in den zwei ersten Theilen Heinrich's VI. einen Prälaten vor, adliger zwar geboren als seine Kollegen, denn er stammt aus königlichem Blute, jedoch sehr unfürstlichen Herzens, den Leonore, Humphrey's, Herzogs von Gloster Gemahlin, als einen „ruchlosen Priester" bezeichnet, ich meine den Großoheim Heinrich's VI., Harry Beaufort, Kardinal von Winchester, den Sohn Johann's

von Gaunt dritter Ehe. — Ränkesüchtig, wollüstig, herrschsüchtig bis zum Aeußersten, schreckt Harry Beaufort vor keinem Mittel zurück, seine ehrgeizigen Pläne in's Werk zu setzen, ja er greift sogar zum Mord, indem er die Gesellen dingt, die den guten Oheim Gloster, den Protektor des Reichs erwürgen, damit er an Stelle des Gemordeten die höchste Staatswürde allein einnehmen könne. — Die beste Eigenschaft an ihm ist noch seine Rauflust:

> Oft sah ich's, wie der trotz'ge Kardinal
> Wie ein Soldat mehr, als ein Mann der Kirche,
> So keck und stolz, als wär' er Herr von Allem,
> Gesflucht wie ein Bandit und sich gebehrdet
> Unähnlich dem Regenten eines Staat's —

und dies Gebahren steht ihm schlecht genug zu dem scharlachnen Priestergewande. — In ihm spiegelt sich die ganze Rohheit und sittliche Verkommenheit der Rosenkriege. — Dafür geht aber auch der Dichter mit ihm furchtbar in's Gericht. — Wie der Trotzige vermeint, die Früchte seiner Verbrechen zu pflücken, befällt ihn jählings schwere Krankheit,

> So daß er keucht und starrt und schnappt nach Luft,
> Gott lästernd und der Erde Kindern fluchend.
> Bald spricht er, als ob Herzog Humphrey's Geist
> Zur Seit' ihm stünde, ruft den König bald
> Und flüstert in sein Kissen, wie an ihn,
> Der schwer belad'nen Seele Heimlichkeiten.

In seiner Fieberhitze bietet er Englands Schätze dem Tode, „so er ihn leben läßt und ohne Pein", und halb

schon starr, in der letzten Todesnoth, vergißt er der Mordanschläge nicht, das Gespenst Humphrey's, das ihn verfolgt, mit Gift bedrohend. Wüst ist sein Sterben, wie es sein Leben war.

Hiermit können wir die Reihe der Geistlichen aus der Lancaster-York-Historie mit dem Bemerken schließen, daß die in Richard III. vorkommenden Prälaten lediglich zur Staffage herabgedrückt sind und für eine Charakteristik nichts weiter bieten, als daß sich in ihrem lautlosen Auftreten die Furcht vor der Schreckensherrschaft des letzten York's abspiegelt.

So bleiben uns nur noch die Streber des Tudor-Dramas in Heinrich VIII. übrig.

Hier tritt uns vor Allem die kolossale Gestalt des Kardinals Wolsey entgegen, des Fleischersohns, des Parvenüs aus „selbstgeschaff'ner Webe", des König-Priesters, der es wagen durfte, seinen Staatsaktionen die Signatur: Ego et rex meus voraufzusetzen. Diesen bedeutsamsten aller Shakespeare-Geistlichen als eine anmuthende Erscheinung mit gefälligem Aeußern und feinen Sitten sich vorzustellen, wehrt eine Aeußerung des edlen Bukingham:

— Mich wundert,
Wie solch' ein Klump mit seiner rohen Last
Der segensreichen Sonne Licht darf hemmen,
Der Erd' es vorenthaltend.

Dem entsprechend stellt sich aber auch sein inwendiger Mensch dar. Der hervorstechendste Zug dieses Emporkömmlings ist neben dem ungemessensten Ehrgeiz —

Rachsucht. Aus Rache gegen den von ihm gehaßten Herzog Bukingham schmiedet er gegen diesen Edelsten der Edeln eine Klage auf Hochverrath, besticht falsche Zeugen und erwirkt auf diese Weise das Todesurtheil seines Feindes. Mit gleicher Gewissenlosigkeit verfolgt er die Königin Katharina, weil sie ihm übermäßige Schatzung und Volksbedrückung vorgeworfen, seinen Hochmuth wie sein unklerikales Leben getadelt, sie, die streng züchtige, ascetische Königin — und da er sein „scharf gewetztes Schwert" gegen die hohe Frau nicht frei und offen zücken darf, so „schleudert" er's aus dem Hinterhalte, zum Bösen eben so rasch, als fein, es zu vollziehen. Heimtückisch weiß er dem sinnlichen Könige Gewissensbedenken über die Zurechtbeständigkeit seiner Ehe mit seines Bruders Witwe einzuimpfen, gleichzeitig aber auch seine Sinnlichkeit aufzustacheln und dadurch im Weißglühen zu erhalten, daß er ihm üppige Feste arrangirt, der kupplerische Pfaff! — Erbarmungslos räumt er Alles aus dem Wege, was sich seinem despotischen Willen entgegenstellt —

— Stand und Rang
Liegt wie ein Teig vor ihm, den er allein
Nach Wohlgefallen modelt.

Sein bäurischer Stolz läßt keinen Pair ungekränkt, und nur, wenn er dem Könige unter die Augen tritt, zeigt er sich geschmeidig, schmeichlerisch. — Habgierig und gewissenlos im Aufhäufen von Reichthümern verschleudert er die Beute, seiner Prunksucht zu fröhnen, oder durch Bestechung der römischen Kurie sich den

Weg für die höchste Würde der Christenheit zu bahnen.* Von einem patriotischen Zuge keine Spur. Alles an ihm ist Selbstsucht, die ihn schließlich zu doppeltem Spiel

---

* Schärfer als bei Shakespeare III, 2 wird das Streberthum Wolsey's pointirt in Samuel Rowley's When you see me, you know me (Ausgabe von Elze, Dessau 1874) in folgendem Monologe Sc. I, den ich in meiner Uebersetzung gebe:

Jetzt, Wolsey, Vorsicht! Waff'ne deinen Witz
Mit wohlgeschärfter, fein geschmeid'ger Klinge,
Mit der du ihre Finten schlau parirst,
Auf daß du vor dem königlichen Paare
Und aller Welt mit Ehren magst besteh'n.
So mühte kaum sich Cäsar ab bei Leitung
Der Staatsgeschäfte Roms, wie's Wolsey thut
Im Dienst der Fürsten. Gleichwie Hannibal
Mit Feuers Macht der Alpen Firnen wegschmolz,
Sich Eingang zu verschaffen in das Welschland,
So muß ich, mir den Weg nach Rom zu bahnen,
Für meinen Ruhm entzünden die Gemüther,
Preisgebend selbst die Würde meiner Stellung.
Zu diesem Zweck hab' ich den Plan geschmiedet:
Das Bündniß zwischen uns und Frankreich,
Das Ehverlöbniß mit dem alten Ludwig
Und Heinrich's Schwester, der Prinzeß Maria,
Die Freundschaft mit dem Kaiser. Denn dies Alles
Füg' ich zum Fangnetz für die röm'sche Pabstwahl.
Was machte Alexandern groß, als daß er
Ohn' Gnade die Besiegten niederwarf?
Was hindert Wolsey denn, nach seinem Vorbild
Sich Könige und Herrn dienstbar zu machen?
Den Herrscher Englands hab' ich so umstrickt,
Daß ich, indem ich nur zu rathen scheine,
Sie Alle lenke ganz nach meiner Willkür,

und zum Treubruch wider seinen König und Wohlthäter verleitet. Und dieser maßlose Egoismus ist es, der ihn zu Falle bringt. In dem Eisen, das er seinem Herrn gelegt, fängt sich der Hinterlistige selbst. — Nachdem seine Falschheit offenkundig geworden, schickt sich die „scharlachne Sünde“ zur Umkehr an, jedoch auch hierbei zeigt sich seine Reue nur erheuchelt. Wenn er ausruft:

> Hätt' ich nur Gott gedient mit halb dem Eifer,
> Den ich dem König weiht', er gäbe nicht
> Im Alter nackt mich meinen Feinden preis,

wenn er ferner dem Staatssekretär Kromwell die Lehre an den Kopf wirft:

> Den Hof, den hohen Staatsrath und den König.
> Mag er befehlen, wenn ich nur regiere!
> Steigt mein Gestirn, muß seines flugs erbleichen,
> Wer ew'gen Nachruhms werth, wird bald sich zeigen.

Im Uebrigen ist Rowley's Charakterzeichnung weniger prägnant als die Shakespeare'sche, z. B. tritt die pfäffische Hoffart des Kardinals bei Weitem nicht so offenkundig in When you see me &c. hervor. Willy Summers, des Königs Narr, darf darin sogar den Kardinal vor dem ganzen Hofe ungestraft verhöhnen. Der Wolsey Rowley's ist wesentlich Intriguant, der nur das eine Ziel verfolgt:

> — seine Stirn
> Mit der Tiara Dreischmuck zu umkränzen.

Außerdem reicht bei Rowley die Herrschaft Wolsey's bis in die Zeit der Katharina Parr, der letzten Gemahlin Heinrich's VIII. hinein, während Shakespeare den Kardinal schon gleich nach der Vermählung des Königs mit Anna Bullen von seiner Höhe herabstürzen läßt.

Dein Ziel sei immer Ziel auch Deines Landes,
Wie Deines Gottes und der Wahrheit —

so klingt dies aus dem Munde dieses verlogenen, verrätherischen Strebers fast wie Ironie, und daß

Sein Sinn fortan zum Himmel streben soll

kann man dem bankerutten Gesellen um so weniger glauben, als diese bußfertigen Stoßseufzer offenbar nur darauf berechnet sind, zur Milderung seiner „Acht“ dem Könige hinterbracht zu werden. — Mindestens hat bei diesem Kabinetstück der Falschheit die sicherlich nicht aus dem Innern hervorgehende Buße auch nicht den mindesten sittlichen Werth. —

An seine Stelle tritt alsbald Stephen Gardiner, Bischof von Winchester, ein Ränkeschmied aus Wolsey's Schule, ebenso rücksichtslos, verleumderisch, ehrsüchtig wie der Meister. Seine Intriguen sind hauptsächlich gegen des Königs Schooßkind Thomas Kranmer gerichtet, den Verfechter der königlichen Wünsche und Neigungen in dem Ehescheidungsprozesse, einen gelehrten, versöhnlichen, milden, von einem bescheidenen Landpfarrer schließlich zum Erzbischof von Kanterbury avancirten Prälaten, den er vor dem Staatsrathe der Häresie beschuldigt, ohne allerdings darzulegen, im Betreff welcher Glaubensartikel sein Nebenbuhler in des Königs Gunst seine ketzerischen Anschauungen bethätigt haben soll. Aus der Geschichte wissen wir, daß Kranmer es war, der die Reformation der englischen Kirche bis zu dem Punkte entwickelt hat, auf dem sie noch heute steht, d. h. zu den sechs Artikeln, die denjenigen peinlich

verfolgten, der sich für die Brotverwandlung, das Cölibat und einige andere Lehrsätze der römischen Kirche erklärte. Doch von allem diesen ist im Tudor-Drama auch mit keiner Silbe die Rede. Wie überhaupt die englische Reformation der Entwickelung von Innen heraus entbehrt und als ein bloßer Staatsstreich sich darstellt, so ist die Häresie auch hier nur vom staatlichen Interesse aus behandelt, das Dogma unberührt gelassen. — Kranmer wird demgemäß auch nicht losgesprochen, weil er seine Uebereinstimmung mit den Glaubensartikeln der Kirche nachweist, sondern auf Grund eines königlichen Machtspruchs, der die Versöhnung unter den Strebern, den Kreaturen des Despoten, herbeiführt. Gardiner, obwohl Krypto-Katholik, heimlicher Gegner der Kirchenreform*, besitzt gerade genug von der Geschmeidigkeit des Parvenus, um sich trotz seines Fiasco im Staatsrathe zu halten, aus dem er erst später, als sich seine Ränke gegen die lutherisch gesinnte Katharina Parr, des Königs sechste Gemahlin, richteten, ausgestoßen wurde und zwar zu einer Zeit, die außerhalb unseres Tudor-Dramas liegt, während bekanntlich Kranmer seine Betheiligung am Reformationswerke der englischen Kirche unter der nachmaligen Regierung der katholischen Maria mit dem Feuertode bezahlte.

Ziehen wir hiernach das Facit der vorstehenden Schilderung, so läßt sich leicht herausrechnen, wie

* Heinrich VIII. Akt V, Sc. 1.

wenig zu Gunsten namentlich der höheren Geistlichkeit die Shakespeare'sche Charaktergebung im großen Ganzen sich gestaltet, zumal wenn man die Bedeutsamkeit in's Auge faßt, mit welcher die drei ausgeführtesten und deshalb am schwersten in's Gewicht fallenden Figuren, die der Kardinäle Pandulpho, Harry Beaufort und Wolsey dargestellt sind. Wer jedoch aus diesem Umstande gegen den Dichter eine Anklage wegen unkirchlicher Gesinnung herzuleiten und zu begründen sich berufen fühlen sollte, dem möchte ich das Bekenntniß eines frommen Mannes aus der englischen Geistlichkeit des 17. Jahrhunderts, des Dr. John Sharp, entgegenhalten, der es liebte, darauf hinzuweisen, daß Aristophanes der Lieblingsschriftsteller des heiligen Chrysostomus gewesen sei:

„Die Bibel und William Shakespeare haben mich zum Erzbischof von York gemacht".

VII.

Bei den Kulturvölkern scheint sich schon frühzeitig das unabweisliche Bedürfniß geltend gemacht zu haben, dem tragischen Ernste des Lebens ein künstliches Widerspiel zu verschaffen. — Als das einfachste Mittel, diesen Zweck zu erreichen, stellt sich schon den Alten die Personifizirung der Komik in dem Schalk von Profession dar, welchem die Aufgabe zufällt, das Erhabene zu

negiren, der stoischen Weltanschauung durch den Epikuräismus der Ironie die Spitze abzubrechen und Alles, was geschieht, in das Zauberspiel des Witzes, des Humors und der guten Laune fallen zu lassen. — Die Lachlust seiner Umgebung rege zu machen und aufrecht zu erhalten, ist die Bestimmung, das Handwerk des γελωτοποιός bei den Athenern, des scurra oder joculator bei den Römern.

Um diesem Handwerke den vollen Erfolg zu sichern, mußte man von jeher dem professionirten Schalk die größtmöglichste Freiheit der Bewegung einräumen, ihm erlauben, Alles, was ihm vorkam mit seinen Witzeleien und Sarkasmen zu verfolgen, die tollsten Streiche auszuführen und hierbei Niemand zu schonen. — Die Zunft der Narren tritt sonach selbstverständlich überall als eine besonders privilegirte auf.

Je mehr Sinn und Bedürfniß das lustige Alt-England für den Humor hatte, um so erklärlicher erscheint es, daß das Institut des professionirten Narrenthums bei den Söhnen Albions sich einer besondern Ausbildung zu erfreuen gehabt hat. — Francis Douce, der sorgsame Illustrator Shakespeare's und der altenglischen Sitten stellt die Vermuthung auf, daß schon die angelsächsischen Vorfahren sich an den Späßen des Hausnarren ergötzt haben möchten, während er mit Sicherheit nachweist und durch reichhaltige Quellen belegt, daß der domestic fool unter der Regierung Wilhelm's des Eroberers ziemlich allgemeine Verbreitung gefunden habe. Anfangs taucht der Narr an den

Höfen der englischen Könige und in den Burgen der Grafen und Barone auf; mit der Zeit, namentlich nach den Bürgerkriegen der rothen und weißen Rose kommt er schon als Luxusartikel der City und anderer Korporationen vor und unter der Königin Elisabeth gehört es bereits zur Regel, daß nicht nur bei den öffentlichen Lustbarkeiten, ins Besondere beim Pfingstbier und den Morris-Tänzen der professionirte Volksnarr fungirt, sondern auch Bierwirthe, Marktschreier und galante Frauenzimmer zur Belustigung ihrer Kunden fools and jesters unterhalten.

Bei dieser allgemeinen Verbreitung und Popularität des Instituts konnte es nicht fehlen, daß sich auch die Literatur des Narrenthums bemächtigte, indem sie einestheils in Biographieen oder volksthümlichen Darstellungen die Streiche und Einfälle hervorragender Hofnarren dem Gelächter der Mit- und Nachwelt überlieferte, (ich erinnere an Robert Armin's Nest of Ninnies, neuerdings wieder herausgegeben von Collier in den Publikationen der Shakspeare-Society) anderntheils der altenglischen Schaubühne in den Miracel-plays und Moralities die Figur des Lustigmachers, des Vice, zuführte, to make sport, to glad the hearers, an dessen Stelle zur Zeit des lustigen Alt-Englands der wahrhaftige domestic fool getreten ist.

Diesem Umstande verdanken wir die Narren Shakespeare's.

Von seinen 36 Dramen hat der Dichter nur 6 bevorzugt, durch Einführung des Hausnarren einer be-

sondern Würze theilhaftig zu werden — 3 Trauerspiele: Timon von Athen, Othello, Lear — 3 Komödien: Ende gut, Alles gut, Wie es Euch gefällt und Was Ihr wollt*, und von den Narren des Trauerspiels sind noch dazu 2, die im Timon und Othello so spärlich bedacht, daß sie in der je einen kurzen Scene, in welcher sie figuriren, weder zur Entwickelung noch zur Geltung gelangen, so daß, wenn man sich den Shakspeare'schen Narren konstruiren will, man auf die obengenannten 3 Komödien und König Lear im Wesentlichen wenigstens beschränkt bleibt.

Faßt man zuvörderst die gemeinsamen Merkmale dieser Shakespeare-Charaktere in's Auge, so wird man nicht umhin können, sich vor allen Dingen die äußere Gestalt und die gesellschaftliche Position des Hausnarren zu vergegenwärtigen. Nach dieser Seite hin haben wir uns denselben lediglich als einen Lakaien, einen Hausbedienten niederer Gattung vorzustellen, dessen Livrei seiner Beschäftigung entspricht. — Die Narrenkappe über dem geschorenen Kopfe, verziert mit dem Hahnenkamm, einem Federbüschel oder Fuchsschwanz, zuweilen mit Eselsohren, der an die Kappe anschließende, auf Brust und Schultern herabhängende Kragen, das buntscheckige, meist halbseitig kolorirte Habit, mit klingenden Schellen besetzt, und die Attribute des Kolbens,

* Der „Jester" im Sturm, Trinculo, gehört, wie weiter unten ausgeführt wird, nicht zu den fools des Dichters, sondern zu den Clowns.

der Pritsche, des hölzernen Rappiers, einer Judenharfe oder einer Handtrommel* charakterisiren, wie man den Abbildungen der damaligen Zeit entnehmen kann, die Figur des Narren als eine internationale. — Dies war die Modetracht der „rund um die Welt gehenden Narrheit“, als noch das leicht beschwingte Leben an den bunten Spielen der Phantasie Geschmack fand. Was jedoch das Kostüm des Hausnarren Shakespeares besonders kennzeichnet, ist der lange Rock, the long motley coat, wie ihn der Prolog im König Heinrich VIII. und Jacques in Wie es Euch gefällt Akt II, Scene 7 ausdrücklich beschreiben, und erfahren wir aus der zuerst angeführten Stelle, daß das lange Narrengewand vorherrschend mit Gelb verbrämt gewesen ist.

In diesem Aufzuge sieht man den Hausnarren als steten Begleiter seines Herrn, wesentlich damit beschäftigt, dem Letztern die Zeit zu vertreiben und in diesem sauern Handwerk,

„so voll von Arbeit, wie der Weisen Kunst“

durch das Wohlwollen derer, welchen er Unterhaltung gewähren soll, in der That wenig unterstützt. Das Privilegium des professionirten Narren: ridens dicere verum, schützt ihn nicht immer vor der übeln Laune seiner Umgebung. „Mich soll doch verlangen, klagt der Narr gegen König Lear, was Du und Deine Töchter für eine Sippschaft seid; sie wollen mich peitschen lassen, wenn ich die

* Was Ihr wollt Akt III, Sc. 1.

Wahrheit sage, Du willst mich peitschen lassen, wenn ich lüge, und zuweilen werde ich gepeitscht, wenn ich's Maul halte." Derselben unliebenswürdigen Behandlung sind auch die übrigen Kollegen des Learschen Spaßmachers ausgesetzt. — Schläge werden Allen angedroht, und wenn uns nicht Zeitgenossen Shakespeares wie Lodge in Wits miserie (1599) und William Rankin in Mirrour of Monstres (1587) ausdrücklich gesagt hätten, in welcher Mißachtung der professionirte Narr sowohl im Hause seines Herrn, als bei aller Welt gestanden, so würde sich dies aus einzelnen Andeutungen in den hier in Frage kommenden Dramen entnehmen lassen. Celia in Wie es Euch gefällt behandelt den Hofnarren ihres Vaters, des Herzogs, als einen Einfallspinsel, einen Idioten, dessen Albernheit nur dazu diene, den Schleifstein der Witzigen abzugeben. Die würdige Gräfin Roussillon und der Ritter Lafeu in Ende gut Alles gut gehen mit Lavache, dem Schloßnarren, nicht anders um, als wie mit einem Windspiel — und selbst die vorurtheilslose, sanfte Olivia in Was Ihr wollt hält es für nöthig, ihre Witzgefechte mit Feste, ihrem Spaßmacher, gegen Malvolio, den „ernsten, verständigen" Haushofmeister einer entschuldigenden Rechtfertigung zu unterwerfen.

Dieser untergeordneten gesellschaftlichen Stellung des Hausnarren Rechnung tragend, läßt der Dichter keine dieser Charaktere für die Fabel des Stücks, den Gang der Ereignisse oder die Handlungen der agirenden Per-

sonen irgend wie bestimmend auftreten.* Die Narren Shakespeares sind, dem Leben entlehnt, eben nur Bediente und stehen gesellschaftlich zu tief, als daß man sich um sie und ihr Geschwätz kümmere; es wird ihnen höchstens die Mission zu Theil, nach den Pferden zu sehen, einen Brief zu bestellen oder eine Botschaft auszurichten — was jeder gewöhnliche Bedienstete mit eben so viel Geschick verrichten könnte — für das Stück selbst, in welchem der Narr auftritt und dessen dramatische Entwickelung ist derselbe als außerhalb alles dialektischen Zusammenhangs mit dem Pragmatischen stehend, völlig bedeutungslos; nicht einmal episodisch greift er in die Handlung ein, da er nicht einmal zu dem Nebensächlichen in irgend welches motivirte Verhältniß gebracht ist. Er reflektirt nur, ergreift Alles, was um ihn her vorgeht, als günstiges Objekt für seinen Witz und geißelt mit scharfer Kritik die Thorheiten der handelnden Personen, gestützt auf seine Freiheit:

„So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind —
So ziemt es Narr'n — auf wen er will zu blasen."

Er ist deshalb kein Akteur im eigentlichen Wortverstande — seine Rolle ist nur eine scheinbare, wesentlich ohne pragmatischen Gehalt, die für sich heraus-

* Sam. Rowley läßt allerdings im Gegensatze zu Shakespeare in seinem Stücke: When you see me, you know me die fools des Königs Heinrich VIII. und des Kardinals Wolsey in die Handlung eingreifen.

gestellte Komik des Ganzen, der sinnlich angeschaute Unverstand in Person, der Lord of misrule, wie Vischer es bezeichnet, der komische Gott.

So wenig dramatische Geltung der Shakespeare-Narr hiernach haben mag, um so bedeutsamer gestaltet er sich ästhetisch, da ihn der Dichter so überaus reich ausgestattet, beziehungsweise wie den Narrn im König Lear so poetisch verklärt hat, daß er sich dem Organismus der betreffenden Dramen als unentbehrliches Glied einfügt. — Seine Nichtbetheiligung an der Handlung giebt ihm hierbei den Vortheil, daß sie ihn gewissermaaßen über seine Umgebung hinaushebt und ihm so recht eigentlich die Berechtigung vindizirt, wie aus der Vogelperspektive auf das Treiben unter ihm herabzuschauen und ebenso unbarmherzig wie leidenschaftslos seine lustige Metaphysik zu treiben. Gerade dieser Umstand ist es, der den Hausnarrn des Dichters zum geeignetsten Repräsentanten der Komik an sich, zum geschicktesten, dem Publikum verständlichsten und darum populärsten Träger der Idee macht, daß das Leben nur als eine Welt der Ungereimtheiten und Widersprüche aufzufassen und als solche von dem Weisen zu verlachen sei. Shakespeare würdigt sonach den Hausnarrn, seiner — des Dichters — komischen Weltanschauung von der Bühne herab Ausdruck zu geben und dies allein würde hinreichen, der betreffenden Charaktere ihre ästhetische Position zu sichern.

Der Shakespeare-Narr hat aber auch seine ethische Bedeutung. Der Dichter selbst bezeichnet die Mission,

die der domestic fool zu erfüllen hat, ausdrücklich (in Ende gut Alles gut Akt I, Scene 3) als ein Prophetenthum der Wahrheit und legt dem Letztern (in Wie's euch gefällt) einen so hohen Grad sittlicher Kraft bei, daß er vermeint: „durch und durch die angesteckte Welt säubern zu können,

Wenn sie geduldig nur sein Mittel nehme.*

Indem der Narr seiner Umgebung gleichsam einen Spiegel vorhält, worin er ihr die Thorheit der Weisen ungeschminkt vor die Augen rückt und so das Mittel an die Hand giebt, den Widerspruch des von dem Handelnden Beabsichtigten und des wirklich Erzielten erkennen zu lassen, verfolgt er den ernsten Zweck, dies Widerspiel des Wollens und der Wirklichkeit zu lösen, der Macht des Guten und Rechten, des Verum im sublimsten Verstande den Sieg zu verschaffen. Daß er seine Narrenweisheit seinem Handwerke gemäß in ein burleskes Gewand kleidet und hierbei nicht selten dem Cynismus verfällt, kann den sittlichen Gehalt der dichterischen Charaktere nicht alteriren. — Der Kern ist und bleibt tief ethisch, selbst im Lustspiel, welches Letztere ja bei Shakespeare immer als auf einer ernstern Basis aufgebaut sich darstellt. — Auch daß diese Narrenweisheit, wo sie immer sich hören läßt und an wen sie auch gerichtet sein mag, unbeachtet verhallt, relevirt nichts. — Im Gegentheil tritt sie um so glänzender hervor, je weniger die Thorheit in ihrer Verblendung

* Wie es Euch gefällt Akt II, Sc. 7.

Notiz von ihr nimmt. — In diesem Sinne wird der Narr im König Lear nicht müde, seinem Herrn den Beweis seiner Thorheit zu führen, daß er für die von ihm gewollte Ruhe und Behaglichkeit mit seiner Thronentsagung und mit der Theilung des Reichs unter die unnatürlichen Töchter Goneril und Regan Unruhe und und Elend eingetauscht und durch die vermeintlich gerechtfertigte Verstoßung Kordelien's und Kent's der sinnlosesten Ungerechtigkeit verfallen sei. — In demselben Sinne kritisirt Lavache, der Schloßnarr auf Roussillon in Ende gut, Alles gut, die thörichte Trennung des jungen Grafen von seiner schönen Gemahlin Helena und meistert den Schwindler Parolles als Leuteverderber und Verführer seines jungen Herrn; in demselben Sinne geißelt Feste, der Hausnarr der Gräfin Olivia in Was ihr wollt die Pedanterie und Heuchelei Malvolio's und reibt sich an der eigensinnigen Trauer seiner Herrin um ihres Bruders Tod so wie an dem vergeblichen Liebesgram des Herzogs, „dessen Gemüth wie ein Opal in allen Farben spielt" — in demselben Sinne ironisirt Probstein, der Hofnarr in Wie es euch gefällt die Liebesergüsse Orlandos und Rosalindens — und wenn der Narr im Timon (Akt II, Scene 2) bei seiner flüchtigen Erscheinung auf der Bühne das Treiben seiner Herrin, einer galanten Athenerin und ihrer Kunden mit loser Zunge charakterisirt, so kann sein Auftreten eben nur auf jenen ethischen Kern zurückgeführt werden, so cynisch auch seine gegen das Laster geschleuderten Sarkasmen sich ausnahmen. — Hierin läßt

sich überall der Shakespeare-Narr mit dem Chor der Alten gleichstellen, der in seiner Beschaulichkeit, über der Handlung und den agirenden Personen stehend, den gnomischen Bestandtheil des Dramas darstellt und wie A. W. Schlegel treffend bemerkt, den idealisirten Zuschauer abgiebt. Ohne wesentlichen Einfluß auf das Pragmatische des Dramas ist auch er nicht nur von ästhetischer Bedeutung, indem er in seiner Spruchweisheit den höchsten Glanz der Lyrik entwickelt, sondern vertritt auch in seinen Betrachtungen über den Konflikt des Handelnden mit der Außenwelt oder dem Fatum so recht eigentlich das Ethos auf die anschaulichste Weise.

Das dicere verum und die sich daran knüpfende ethische Bedeutung des Shakespeare-Narren darf man jedoch nicht zu weit, namentlich nicht auf das Detail ausdehnen. — Zuweilen entfernt sich der Hausnarr ziemlich weit von der Wahrheit, und zwar hauptsächlich da, wo es ihm nur darauf ankommt, seiner Umgebung durch seine Plaudereien Unterhaltung zu verschaffen. Hier will er nur witzig sein; der Witz aber ist unmethodisch, unvermittelt, springend und legt es wesentlich darauf an, Ungleichartigem den Anschein der Einheit zu geben, um jeden Preis eine Pointe zu erzielen, was fast immer auf Kosten der Wahrheit geschieht. — Der Witz ist nach Jean Paul der verkleidete Priester der jedes Paar kopulirt, der Sinn im Unsinn, der Unsinn im Sinne. Wenn beispielsweise Feste, der Narr Olivia's wünscht „man hätte seiner Schwester

keinen Namen gegeben, weil ihr Name ein Wort sei und das Tändeln mit dem Worte seine Schwester leichtfertig machen könnte" — wenn ferner Lavache in Ende Ende gut, Alles gut den Beweis führt, daß, wer „sein Weib verführe, nothwendig sein Freund sein müsse, weil er ihm die Mühe abnehme, seinen Acker zu bebauen" — wenn endlich Probstein, der Hofnarr in wie euch gefällt demonstrirt, „der Ritter, welcher bei seiner Ehre schwur, die Pfannenkuchen wären gut und der Senf sei nichts nutz, habe dennoch nicht falsch geschworen, obschon die Pfannenkuchen schlecht und der Senf gut gewesen seien, weil er, der Schwörende, keine Ehre gehabt", so sind dies eben nur kurzlebige Seifenblasen des Witzes, die eben so schnell zerplatzen sollen, als sie leicht entstanden sind.

Die Plaudereien der drei Lustspielnarren sinken sogar zuweilen zum sinnlosen Hanswurstgeschwätz herab und hat Jeder dieser fools von solchem Galimathias ganz Erkleckliches aufzuweisen. Beispielsweise:

Probstein:* „Wahrhaftig, an und für sich betrachtet, ist das Schäferleben ein gutes Leben, aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es still ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an, aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht Ihr, ist es nach meinem Sinn, aber insofern es nicht

* Wie es Euch gefällt Akt III, Sc. 2.

reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung."

Lavache antwortet auf die Frage Helenens nach dem Befinden der Gräfin Roussillon:*

„Sie ist nicht wohl, aber sie ist gesund. Sie ist sehr lustig, aber sie ist nicht wohl. Aber, Gott sei Dank, sie ist recht wohl und es fehlt ihr Nichts in der Welt, aber sie ist doch nicht recht wohl."

Feste erwiedert dem Junker Christoph auf seine Frage, ob er den ihm für sein Schätzchen zugesendeten Batzen erhalten:*

„Ich habe Dein Präsent in den Sack gesteckt, denn Malvolio's Nase ist kein Peitschenstiel, mein Fräulein hat eine weiße Hand und die Myrmidonier sind keine Bierhäuser."

Diese burlesken in das Bereich des Niedrigkomischen hinübergreifenden Expektorationen verhalten sich jedoch zu dem sonstigen Gehalt der Narrenweisheit wie etwa Randzeichnungen zum eigentlichen Bilde und sind wesentlich auf Rechnung der Narrenkappe zu schreiben. — Sie gehören zum Handwerksapparate des buntscheckigen Gesellen und sind in der That nicht dazu angethan, die Züge seines Portraits zu verzerren. „Wer edelmüthig, schuldlos und reiner Gesinnung ist, nimmt diese Dinge für Vogelbolzen, die nur die Malvolio's für Kanonenkugeln anzusehen im Stande sind."

Wie beim Chorus der Alten, so bedingt auch beim

* Ende gut, Alles gut Akt II, Sc. 5.

** Was Ihr wollt Akt II, Sc. 3.

Shakespeare-Narren seine Stellung zum Drama das Typische seiner Erscheinung. Seine Nichtbetheiligung an der Handlung, das in ihm personifizirte gnomische Element läßt eine Individualisirung des domestic fool nicht zu. — Darin unterscheidet er sich wesentlich vom Clown; der Clown handelt und spricht aus seinem Innern heraus und bringt in That und Wort den Gegensatz zwischen dem, was er thut und dem, was er eigentlich intendirt, als komisches Objekt zur Erscheinung, worin Schleiermacher das Wesen des Komischen findet. Seine Komik ist also eine naturelle, von Innen nach Außen sich Manifestirende, völlig unbewußte. Der Junker Christof Bleichenwang, die Konstabel Holzapfel und Schleewein, die Bedienten Lanzelot Gobbo, Lanz und Grumio geben hierfür die mustergültigsten Beispiele ab. — Beim fool verhält sich die Sache umgekehrt; er stellt sich als „komischer Gott" über das Objekt seines Witzes. Sein Verhalten ist nicht das Produkt seiner Eigenartigkeit, sondern basirt lediglich auf dem Bewußtsein gewerbsmäßiger Weltverlachung; er wirkt komisch nicht durch sich selbst, sondern durch das Spiel seiner Metaphysik. Der fool ist ein bewußter Clown, der Clown ein unbewußter fool.

Es sei mir gestattet, hier eine sprachliche Bemerkung einzufügen. Francis Douce rügt bereits auf das Bestimmteste*, daß schon von den alten englischen Schriftstellern, wohl von Ben-Jonson ab, die Ausdrücke

---

* Illustrations of Shakespeare. London 1832.

fool und clown unrichtig synonym angewendet seien. — Diese Sprach- und Begriffsverwirrung hat sich auch in die Shakespeare-Ausgaben insofern eingeschlichen, als in den Personenverzeichnissen zu den betreffenden Dramen die Bezeichnungen clown und fool für die professionirten Narren durcheinander vermengt gebraucht werden, während der Dichter selbst im Kontexte dieselben stets und ohne alle Ausnahme als fools aufführt.* — Douce versucht den Unterschied zwischen Clown und fool durch eine Klassifikation und durch Exemplifiziren festzustellen und will unter fool sowohl den Idioten (den natürlichen) als auch den artificial (den künstlichen Narren) verstanden wissen, während er den Clown als einen einfältigen Landjunker oder als einen witzigen Tölpel, oder als Bediensteten witziger Disposition darstellt. — Für die Begriffsbestimmung dürfte es jedoch erforderlich sein, sich nicht mit einer bloß äußerlichen Kategorisirung abzufinden, sondern die Unterscheidungsmerkmale dem innern Wesen der Charaktere zu entnehmen.

Hält man hiernach als Hauptkriterium des Shakespeare'schen Hausnarren fest, daß er vom Dichter als idealisirter Zuschauer, als komischer Gott ohne alle Individualität hingestellt ist, so wird man dem Hanswurst im Sturm, Trinkulo, welcher im Personenver-

* Da die Personenverzeichnisse sicherlich nicht von Shakespeare herrühren, so kommt die desfallsige Sprach- und Begriffsverwirrung auf das Kerbholz der Herausgeber.

zeichnisse als jester figurirt, im Kontext als ninny, patsch, dull fool bezeichnet ist, einen Platz unter den Shakespeare-Narren nicht einräumen können. Trinkulo ist in der That mit einer stark ausgeprägten Individualität ausgestattet und namentlich als Trunkenbold, als Idiot gezeichnet, der sich durch Kleidertand bestechen, von einem versoffenen Küfer imponiren und von einem Kaliban hinters Licht führen läßt, der sich ferner an Kaliban's Plan, Prospero zu stürzen und den Säufer Stefano zum Herrn der Insel zu machen, stark betheiligt und durch seine urtheilslose Handlungsweise zur Genüge documentirt, daß er nicht über den agirenden Personen steht, sondern selbst in Thorheit und Völlerei über und über versunken ist. — Indem er sonach aus seiner Eigenartigkeit heraus und dieser gemäß wirklich agirt, gesellt er sich den Clowns zu, und hat mit dem fool artificial höchstens das buntscheckige Lakaienhabit und den ihm gelegentlich beigelegten Gattungsbegriff des fool gemein, welchen Letztern jedoch der Dichter durch das Epitheton ornans der stumpfsinnigen Dummheit (dull) ausdrücklich präzisirt. Am Trinkulo zeigt sich so recht eigentlich, daß der Clown als ein unbewußter Fool aufzufassen ist.

Bei dem gänzlichen Mangel an Eigenartigkeit des Shakespeare-Narren erscheint es erklärlich, daß seine Gestalt etwas Maskenartiges an sich trägt, und in allen betreffenden Dramen wesentlich und in ihren Grundzügen als eine und dieselbe, als stehende Charaktere sich darstellt. Auch hierin lassen sich Berührungs-

punkte mit dem Chorus der Alten auffinden, nur mit dem Unterschiede, daß der Chor den Dingen, die sich vor ihm abspielen, und den handelnden Personen seine Sympathie und Antipathie zuwendet, während der Narr über Alles mit gleich gemüthlosem Witz und gleich zersetzender Ironie herfällt und im Verneinen sein eigentliches Element findet. In diesem Sinne möchte ich den Narren den Chorus der Negation nennen.

Hiermit soll nicht gesagt sein, daß dieser Mangel an seelischer Individualität beim Hausnarren des Dichters in starre Wesenlosigkeit ausartete. — Trotz all der gemüthlosen Scherze und Ironieen läßt sich in dem Schalk ein Zug menschlicher Empfindung erkennen, der ihm die vollste Sympathie des Zuschauers sichert; es ist dies die durchgehende Anhänglichkeit des Fool an seinen Herrn, die sich bei Lear's Narren sogar zu einer rührenden Innerlichkeit vertieft. Mit gleicher Treue folgt Probstein seiner Herrin Celia in die Verbannung, obwohl es hier schmale Bissen für ihn giebt; mit einer gewissen Zärtlichkeit sorgt Lavache für seine junge Gräfin, die schöne Helene, und durch jeden lustigen Streich oder Einfall Feste's leuchtet seine Ergebenheit gegen Olivia hindurch, deren Schutzrede auf das Narrenthum zur Genüge darthut, daß sie die Treue ihres komischen Hausbedienten recht wohl zu würdigen versteht. — So gedenkt Hamlet in der Todtengräberscene (V, 1) des Spaßmachers Yorik in dankbarster Rührung, als er des Schädels des ehemaligen Hofnarren ansichtig wird:

„Ach, armer Yorik! Ich kannte ihn, Horatio, ein Bursch von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. Er hat mich tausend Mal auf dem Rücken getragen und jetzt, wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! mir wird ganz übel. Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht, wie oft. Wo sind nun Deine Schwänke, Deine Sprünge? Deine Lieder, Deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach?“

Dieser Zug der Anhänglichkeit trägt jedoch nichts weniger als dazu bei, dem Charakter des Hausnarren bei Shakespeare das Gepräge einer besondern Individualität zu geben; im Gegentheil, da er allen Narren gemeinsam ist, so wird er, gewissermaßen als selbstverständlich dem komischen Hausoffizianten vom Dichter als stehendes Attribut zuertheilt und verstärkt nur das Typische seiner Erscheinung.

Und trotz alledem hat es der Dichter verstanden, die stehende Figur seines Narren einer schematischen Monotonie nicht verfallen zu lassen. Der typische Grundton der Charaktere zieht sich durch die vier Fools wie die Melodie eines fugirten Satzes; aus den Variationen klingt immer das Thema heraus, und doch schlagen neue Wendungen an das Ohr. Die Porträts der vier komischen Gesellen zeigen die entschiedenste Familienähnlichkeit — und trotzdem treten aus den konformen Zügen Nüancen hervor, die die Gestaltungskunst des Meisters Shakespeare in ein um so helleres Licht setzen, als sich deutlich erkennen läßt, daß der Dichter (selbstredend zufällig) in seinen vier Haupt-

narren je einen Repräsentanten der verschiedenen Gattungen des Komischen geschaffen hat.

Die Aesthetik nimmt, wie wir oben schon zu erwähnen Gelgenheit hatten (vergl. V), vier Gattungen des Komischen an: den bildlichen oder vergleichenden Witz (den Witz κατ' ἐξοχην), den in seinen Gegenstand eingehenden Witz (die Ironie), die Weltverlachung, bei welcher als wesentliches Moment die Selbstironisirung hervortritt (den Humor), und die zur Naturstimmung erhobene gute Laune (den naiven Humor). Obwohl nicht behauptet werden soll, daß diese vier Kategorieen rein und unvermischt in den betreffenden vier Shakespeare-Narren ihre spezifischen Vertreter finden, so dürfte sich ohne Anwendung besonderer Interpretirkünste darlegen lassen, daß im Wesentlichen Lavache in Ende gut alles gut den Witz, der Narr im Lear die Ironie, Probstein in Wie es euch gefällt den Humor und Feste in Wie ihr wollt den naiven Humor vertritt. Hiernach lassen sich die vier Hausnarren des Dichters nach ihren besondern Merkmalen dahin charakterisiren:

Mons. Lavache ist ein scharfsichtiger Bursch, der nicht allein die Sachlage im Schlosse Roussillon, sondern auch die handelnden Personen ohne Ausnahme gründlich durchschaut, dessen Geriebenheit ins Besondere die hohlen Renommagen des Parolles nicht zu täuschen vermögen. Es wurde oben schon bemerkt, daß namentlich in der Persiflage dieses Schwindlers und in der gelegentlichen Kritik des brüsken Junkers Bertram

Roussillon die ethischen Elemente der hier fraglichen Narrencharaktere zu finden seien. Diese sind jedoch in Mons. Lavache, wie ich zugeben muß, verhältnißmäßig spärlich vertreten und würde sein Prophetenthum der Wahrheit, das gerade er für die Narrenzunft ausdrücklich in Anspruch nimmt, wohl überhaupt kaum des Aufhebens werth sein, wenn ihm nicht die Kollegenschaft seiner Zunftgenossen nach dieser Seite hin ein besonderes Relief gäbe. — Eigentlich ist er ein lockerer Gesell, dieser Mons. Lavache, Franzos vom Scheitel bis zur Zeh — wankelmüthig in seiner Neigung zu seinem Schätzchen Elsbeth, um deren Hand bei der alten Gräfin Roussillon er wirbt, bevor er nach Paris zu Hofe geht, während er nach seiner Rückkunft von dort keine rechte Lust mehr zu seiner Angebeteten bezeigt und sich mit dem Troste abfindet, „seinem Kupido wäre das Hirn aus dem Kopfe geschlagen." Dabei ist er geschmeidig, offenbar bei der Gräfin, seiner Herrin, welche mit ihm gern plaudert, gut angeschrieben, in der behaglichen sichern Position eines verwöhnten Hausinventars, gutmüthig selbst gegen den Renommisten Parolles, den er nach seiner Entlarvung wieder ins Brot zu bringen sucht. Wenn ihn der Ritter Lafeu für einen durchtriebenen, boshaften Schelm ausgiebt und die Gräfin dies bestätigt (IV, 5), so ist dies wohl mehr auf seinen losen Mund, als auf seine Gemüthsart zu beziehen.

Nach Coleridge, dessen Ansicht Gervinus beitritt, hat der Dichter sein Jugendwerk Ende gut Alles gut später, etwa 1605 oder 1606 neu bearbeitet und ist

es in der That nicht unwahrscheinlich, daß Monſ. Lavache überhaupt erst bei dieser Bearbeitung das Licht der Welt erblickt hat. Die Scenen des Narrn mit der alten Gräfin Roussillon und dem Ritter Lafeu machen ganz den Eindruck, als seien sie eingeschoben, und dürfte es nicht allzufern liegen, ihre Entstehung von den damaligen Zusammenkünften der Schöngeister im Sirenenklub herzuleiten, woselbst, wie bekannt, der „Kalauer" dominirte und die Besucher des Meermädchens aus den Witzgefechten namentlich zwischen Shakespeare und Ben Jonson mancherlei Anregungen mit nach Hause nehmen mochten.

Monſ. Lavache zeigt sich nämlich außerordentlich rede- und schlagfertig, beschränkt sich jedoch wesentlich auf jenes leichtere Genre des Wortwitzes, welcher Ungleichartiges mit Geschick verbindet, bildlich vergleicht und eine komische Pointe herausfindet d. h. auf das akustische Wortspiel, das unser Narr bis zum Lasciven und Letzteres noch dazu mit Vorliebe kultivirt (Akt I, 3, II, 2, IV, 5, V, 2). Seine Metaphern haben einen haut gout, eine damals sehr beliebte modische Art witziger Konversation, die Monſ. Lavache mehr als die übrigen fools zum Narren der damaligen Mode stempelt.

Als direktester Gegensatz zu Monſ. Lavache, dem leichtfertigen Franzosen, stellt sich Lears Narr, der schwerblütige Engländer dar. — Was in der Erscheinung seines Kollegen Schaum, Luft ist, verdichtet sich bei ihm zur gehaltvollsten Substanz. — Die ganze

Schwere der Stimmung, welche der Dichter über die Tragödie ausgegossen hat, reflektirt selbst in der komischen Person. — Im König Lear hat uns Shakespeare ein Geschlecht vorgeführt, dessen Gottheit der ungezähmte Naturtrieb ist — dessen Anschauungen und Handlungen die Macht des Sittlichen noch nicht durchdringt, wo Alles in Extremen sich bewegend, in Erz gegossen, ungeheuerlich, roh erscheint, selbst das Gute, das Wahre, keine Rücksicht kennt und in seiner ganzen Geradheit und Grobkörnigkeit sich darstellt. — Selbst die sanfte, weibliche Kordelia kann der Wahrheit ihrer Empfindung den entsprechend sanfteren Ausdruck nicht geben; sie schweigt, wo ihr Klugheit und Rücksicht auf des Vaters Grillen zu reden gebieten; im Kent tritt diese Geradheit noch mehr zu Tage und im Narrn steigert sie sich bis zur äußersten Rücksichtslosigkeit. — Sein Witz gipfelt einzig und allein darin, dem alten König seine Thorheit vorzuhalten, daß er die sanfte Kordelia verstoßen und die Krone an seine unkindlichen Töchter Goneril und Regan verschenkt habe, und dies Thema variirt er unablässig in den schärfsten Wendungen, unbekümmert darum, daß er damit dem in dem Alten aufsteigenden Irrsinn nur Nahrung giebt und den Wahn bis zur Raserei fördert. — Und dabei blutet ihm das Herz. Seine unbegränzte Treue und Anhänglichkeit an seinen Herrn läßt ihn nicht von seiner Seite weichen; unerschütterlich theilt er alles Elend mit dem von seinen Töchtern in Sturm und Nacht Hinausgestoßenen — ebenso unerschütterlich hält er aber auch an seiner

Mission fest, dem Könige das Thörichte seiner Handlungsweise vorzuhalten und „beim Gram den Narrn zu spielen.“ Bei ihm ist die Wahrheit sich selbst Zweck, und tritt deshalb das Ethische seiner Erscheinung dem Kolorit des Ganzen und seiner Umgebung entsprechend, in dieser rauhen Gestalt zu Tage. Lear selbst nennt ihn seinen „bittern“ Narrn, und wie der alte König unter den scharfen Pfeilen der bittern Sarkasmen zusammenzuckt, so läßt auch bei dem Zuschauer diese Art des Witzes ein wohlthuendes Gefühl in der That nicht aufkommen. — Man sieht fortwährend die Wunde bluten, die der Narr unbarmherzig reibt — man empfindet nur Mitleiden, und darin zeigt sich die eigenthümliche Wirkung dieses auf seinen Gegenstand eingehenden Witzes, dieser Ironie, die, wenn sie wie hier sich unmittelbar gegen das Tragische wendet und das Erhabene in aller Schärfe negirt, mehr verwundend einschneidet, als zur Freude stimmt und die Lachlust provocirt. — In diesem Sinne ist der Narr im Lear der echte Ironiker, der — wie auch Ulrici anerkennt — bei aller Komik seines geistreichen Witzes an sich immerhin tragisch wirken muß.

Während man in den luftspringerischen Reden des witzigen Monf. Lavache vergeblich nach einem logischen Zusammenhange sucht, zeigt sich uns der Lear'sche Narr als durchaus methodisch im Denken und Sprechen. Natürlich! er steuert nur immer auf das eine Ziel — eine und dieselbe Thorheit fängt er in den Hohlspiegel seines Witzes auf und läßt sie nur vielfarbig

in verschiedenen Spiegelbildern wieder ausstrahlen. Dies durchaus sachliche Verhalten giebt seiner Satyre Halt und System, und die Schwere der Thatsachen, die er der ironisirenden Kritik unterwirft, verleiht seinem Raisonnement eine Bedeutung, die ihn von allen Shakespeare-Narren dem Chorus der Alten am nächsten rückt. Das Gewichtige des Lear-Narren wird außerdem durch einen Umstand, welcher in der Komposition der Tragödie liegt, noch besonders gehoben. König Lear nähert sich wie Cymbelin in seiner Anlage dem Epischen und enthält eine reiche, bunte Darstellung einer ganzen Zeitperiode ganzer Geschlechter, als daß das Pragmatische wie im Othello, Hamlet, Macbeth, Timon von Athen, Coriolan auf den Hauptcharakter und dessen Entwickelung gestellt wäre. — Das Seelische tritt hier zurück und macht einer Fülle von hereinbrechenden Ereignissen Platz, die eine psychologische Ausbreitung der Charaktere nicht aufkommen läßt und namentlich das Sentenziöse verdrängt. — Hierfür tritt der Narr ein mit seiner ironisirenden Weisheit und da er diese mit Liedern und Sprüchen stark würzt, erscheint er unter den fools des Dichters als der geeignetste Vertreter des Gnomischen, als der nächste Anverwandte des Chorus, vor welchem er sogar den Vorzug hat, daß er durch den Kontrast seiner Erscheinung und das Pikante seiner Reflexionen den tragischen Ernst der Handlung in weit erhöhterem Grade hervortreten läßt, als dies die gleichmäßig serieuse Beschaulichkeit des antiken Chors vermag.

Schon im dritten Akte der Tragödie und zwar als durch Gloster und Kent die nöthigen Veranstaltungen getroffen sind, den wahnsinnigen, zum Tode ermatteten alten König schlafend nach Dover zu schaffen, scheidet der Narr mit den Worten:

„Und ich will am Mittag zu Bett gehen",

von der Bühne. Die Interpreten des Dichters lassen den armen Schelm demnächst hinter den Koulissen, jedenfalls in Dover, wohin er ja nach Kents ausdrücklicher Anordnung der Sänfte seines Herrn folgen soll, am gebrochenen Herzen sterben und folgern dieses frühzeitige Hinscheiden des Narren aus seinen oben angeführten Abschiedsworten. — Eine Andeutung über sein Schicksal findet sich in den folgenden zwei Akten nirgends, und dürfte sich dies vollkommen daraus erklären lassen, daß der Narr nicht zu den handelnden Personen gehört und sein Verschwinden von der Bühne so geräuschlos vor sich gehen kann, weil der Repräsentant des Gnomischen in der Tragödie nicht mehr zu reflektiren braucht, die Tragik des Folgenden für sich selbst redet und des Kontrastes der Ironie nicht mehr bedarf. — Daß der Schalk über den Untergang des Königs, seines „Gestirns," nun gerade selbst am Herzeleid mit zu Grunde gehen muß, ist zwar an sich recht poetisch gedacht — will mir jedoch für diese eherne Tragödie, für dies starknervige Geschlecht nicht recht passen. Zu Lear's Zeiten stirbt überhaupt Niemand, selbst kein Hausnarr, an solcher sentimentalen Krankheit des feinern Kulturlebens wie etwa heutigen Tages die Sympathie-

vögel; das möchte doch wohl wider die damalige Pathologie laufen. — In der That scheint mir aber die gelegentliche Aeußerung des Narren, er wolle zu Mittag zu Bett gehen, nichts Anderes zu enthalten, als die einfache Annonce an die Zuschauer, daß es mit des Narren Rolle zu Ende sei, obwohl die Tragödie noch im Zenith stehe. — Es giebt auch wirklich für unsern sarkastischen Freund Nichts mehr zu thun auf der Bühne. — Von dem nach Dover geschafften kranken König sagt Kent (IV, 3):

> Ihn überwältigt so die Scham — sein harter Sinn,
> Der seinen Segen ihr entzog, sie preisgab
> Dem fremden Zufall, an die bösen Schwestern
> Ihr Erb' und Recht vergab — das Alles hat
> So gift'gen Stachel, daß die Scham ihn brennt
> Und von Kordelien ferne hält —

Den so gebrochenen Mann mit fernern Sarkasmen zu verfolgen, hieße das Unglück verhöhnen — der Schalk würde dieser das tiefste Mitgefühl in Anspruch nehmenden Tragik gegenüber mit seinen Witzen nur lästig werden und darum hat ihn der Dichter mit allem Vorbedacht schon im dritten Akte mitten in der Tragödie zu Bett geschickt. — Einen gesunden Schlaf hat er sich redlich verdient; er hat sein Handwerk drei Akte hindurch ehrlich getrieben; ich kann nicht finden, daß er etwas Todeswürdiges verschuldet hätte. — Gönnen wir ihm das Leben, dem armen Schelm, für den wir in irgend einem vornehmen Hausstande, sei es beim biedern Albanien oder beim braven Kent oder bei Edgar, dem

jungen Grafen Gloster in unserer Phantasie sicherlich ein Plätzchen ausfindig machen werden, wo der ehrliche Bursch ein wärmeres Bett findet, als im kühlen Grabe.

Je schneidender die Ironie des Lear'schen Narren wirkt, desto behaglicher stellt sich uns Probstein dar, der Fool in Wie es Euch gefällt. — Wie schon oben erwähnt, bezeichnet ihn seine eigne Herrin Celia als einen Einfaltspinsel, einen fool im eigentlichen Sinne und Rosalinde, das wunderbare Ideal feinsinnigen weiblichen Humors steht nicht an, seine Thorheit als „natural“ zu behandeln. Auch Jaques nach seiner ersten Begegnung mit dem buntschedigen Gesellen spricht von seinem blöden Auge, indem er hinzufügt:

> In seinem Hirne, das so trocken ist,
> Wie Ueberrest von Zwieback nach der Reise,
> Hat er seltsame Stellen, übervoll
> Von Lebensregeln, die er brockenweise
> Nur von sich giebt —

Probstein selbst behauptet sogar, er verspüre seinen Witz nicht eher, als bis er sich das Schienbein daran zerstoßen habe. — Das ist jedoch nur Schäkerei — der pfiffige Schelm weiß sehr wohl, was er will — er hat zu lange am Hofe des Herzogs Friedrich, des launischen Usurpators gelebt, um nicht zu wissen, daß er sich selbst thöricht stellen müsse, um seiner Umgebung ihre eigene Thorheit vorrücken zu können. Es ist ihm für den Betrieb seines Narrenhandwerks gerade recht, daß man ihn für einen Idioten erklärt, denn er braucht,

wie der vertriebene Herzog, der ihn wohl durchschaut, treffend bemerkt, „seine Thorheit wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschießen.“

Unter Anwendung dieser Vorsicht, wo er sie für nöthig findet, läßt Probstein seinen Witz spielen und würzt seine köstlichen Einfälle mit dem einen Grundgedanken, daß sich die Welt auf ihre Weisheit des methodischen Denkens und Handelns und auf ihre hausbackne Ordnung Nichts einzubilden habe, da das ganze menschliche Dasein nur eine große Narrheit sei; doch dabei hält er fest an seiner Devise:

> „Der Narr hält sich für weise, aber der Weise weiß, daß er ein Narr ist“

und da er sich selbst unter die Weisen subsumirt, ironisirt er sich selbst zugleich mit der übrigen Welt. — Während er Rosalindens Liebeständeleien mit Orlando persiflirt und den „Butterfrauentrab“ ihrer erotischen Ergüsse bespöttelt, läßt er sich zugleich herbei, seine eigenen frühern Liebschaften zu bewitzeln und drückt somit seiner Weltverlachung den Stempel der Selbstironisirung d. h. des Humors auf. Mit vollem Recht bezeichnet ihn demgemäß Ulrici als den „Humoristen an sich.“

Fern von aller Bitterkeit, von dem Herben seines ironischen Zunftgenossen im Lear, bringt er seinen Witz in der gutmüthigsten Weise an, sieht sich aber zugleich hierbei in der Formulirung seiner Narrenweisheit seinen Mann wohl an und legt das äußerste Geschick an den

Tag, seinen Humor je nach den verschiedenen Personen, die er verspottet, verschieden einzurichten. Den Vornehmen, als dem vertriebenen Herzog, den Prinzessinnen Rosalinde und Celia, auch dem Hofmann Jacques gegenüber hat sein Gebahren und sein Witz etwas Manierliches, vorsichtig Höfisches; gegen die Pagen, die von ihm für ihr Maienlied mit einer scharfen Kritik ihres Gesanges beschenkt werden, läßt sich der Schalk schon mehr gehen, da er in ihnen seines Gleichen — Diener des Herzogs — sieht; mit entschiedener Herablassung aber, so recht wie ein Parvenu bewegt er sich unter den Bauern und Schäfern, die er theils durch hochtrabenden Unsinn, theils durch aufgelesene klassische Brocken mit mehr oder weniger Glück zu verblüffen sucht. Das Behagen, mit dem er sich in dieser Superiorität gefällt, ist allerdings unendlich komisch, rückt ihn aber, wie Gervinus es formulirt, auf die streitige Grenzlinie des Instinkts und des Bewußtseins, wo diese Rolle am dankbarsten ist d. h. an die Individualität des Clown heran. Im Wohlgefühl dieses Behagens, von niedriger Stehenden sich angestaunt zu sehen, legt sich Probstein, der Hoflakei, sogar eine stramme Bauerndirne, das Käthchen zu, heirathet sie trotz ihrer Unschönheit und tritt sonach aus der Passivität seiner übrigen Zunftgenossen heraus, indem er sich zu einem selbständigen Handeln herbeiläßt. — Indessen ist Beides nicht dazu angethan, Probstein zum Mischling von fool und clown zu stempeln, denn sein Verhältniß zu Käthchen ist für Haupthandlung in keinerlei Weise be-

stimmend und läuft höchstens so nebenher,* wie etwa in einem modernen Lustspiele die schließliche Verheirathung eines Bedienten mit dem Kammermädchen der gemeinschaftlichen Herrschaft, und der Zug von Aufgeblasenheit des komischen Hoflakaien gegen die Bauern des Stücks trägt meines Erachtens nur dazu bei, den Humoristen noch humoristischer darzustellen, der die phantastischen Liebesgrillen der Andern verlacht, bei alledem und zwar mit vollem Bewußtsein einem von ihm selbst als Grille verspotteten Verhältnisse verfällt und so die an den Andern gerügten greifbaren Verkehrtheiten an sich selbst darstellt.

Dieses leichten Anflugs der Individualisirung bedurfte der Fool in Wie es Euch gefällt um so mehr, als ihm der Dichter in der Figur des Jacques ein Gegenstück gegeben hat. — Jacques, der in allen verschiedenen Stadien seines wild bewegten Lebens Schiffbruch erlitten hat, ist schließlich auch bei der Weltverlachung angekommen; es hat ihn sogar der Ehrgeiz auf Probsteins buntscheckiges Habit gepackt; er wünscht sich Nichts sehnlicher, als den Narrn spielen zu können — sein Humor hat jedoch etwas Galliges, Misanthropisches und ist aus Blasirtheit hervorgegangen, also das Produkt eines kranken Gemüths, während aus Probsteins Gesicht die wohlthuendste Menschenfreundlichkeit hervorleuchtet und sein Humor sich als urgesund dokumentirt. Auch der Hauptcharakter des Stücks Rosalinde ist, wie

* Vgl. Kreyssig, Vorlesungen, Band III, S. 258.

wir oben bei Besprechung der Frauencharaktere erörtert haben, humoristisch angehaucht. Wie bei Porzia im Kaufmann von Venedig bewegt sich Rosalindens Humor innerhalb der durch die Weiblichkeit der Charaktere gebotenen Dezenz und stellt sich als das graziöseste Spiel sinniger Schelmerei dar, während unser Probstein, durch solche Schranken der feineren Sitte und Bildung nicht eingeengt, seinem derberen Volkswitz den Zügel schießen läßt und seinen urwüchsigen Kernhumor selbst da nicht verleugnet, wo er sich menagiren zu müssen glaubt.

In mehr als einer Beziehung verwandt mit Probstein zeigt sich Feste, der Narr in Was ihr wollt, nur daß ihn der Dichter mit noch größerer Liebe gezeichnet und für das Lustspiel noch mehr in den Vordergrund gestellt hat, als den Fool in Wie es Euch gefällt. — Trotzdem jedoch, daß er von Brettern fast nicht herunterkommt, und sein Witz sich durch alle Phasen, in welche die Handlung eintritt, hindurchrankt, ist und bleibt auch seine Rolle nur eine scheinbare. Im Wesentlichen beschränkt er sich darauf, Olivien, seine Herrin mit seinen Späßen zu unterhalten, mit den albernen und liederlichen Junkern zu pokuliren, ihnen und dem verliebten Herzog seine Lieder vorzusingen und den dünkelhaften, übergeschnappten Haushofmeister Malvolio in der angenommenen Maske des Pfarrers Ehrn Mathias zu foppen. — An der Intrigue, durch welche Malvolio aufs Glatteis geführt und entlarvt wird, nimmt er keinen Antheil und wenn er das Liebes-

verhältniß zwischen Sebastian und Olivien favorisirt, so erstreckt sich diese Begünstigung nicht über eine gelegentliche billigende Anspielung hinaus; zum Eingreifen in die Haupthandlung oder auch nur in die Malvolio-Episode bequemt sich Feste, der Narr nirgends. Er ist also, bei allem Umfang der Rolle ganz im typischen Charakter des reflektirenden Fool gehalten.

Auch er ist Humorist, wie Probstein — sein Humor ist jedoch nicht das Ergebniß der Abstraktion, sondern Naturstimmung (innata indoles); sein Element ist ungebrochene Lustigkeit. — Stets guter Dinge kann er nicht anders, er muß lachen und die Andern verlachen, und weil er dieser Neigung, seinem naiven Humor als Fool am Ungenirtesten nachleben kann, hat er die Narrenjacke angezogen. Während Probsteins Witz zuweilen ins Bissige umschlägt, zeigt sich Feste vermöge seines Naturells stets liebenswürdig. — Wo Probsteins Humor einen derben Paßgang trabt, jagt Festes Laune auf flüchtigem Renner in leicht graziösen Sprüngen dahin. Probsteins Späße findet Celia wie mit der Kelle angeworfen*, Festes Laune vergleicht Viola mit dem Falken, der auf jede Feder schießt, die ihm vor's Auge kommt* — kurz, was Probstein, der Hofnarr, sich gern beilegen möchte, die höfische Feinheit, kommt bei Feste als Naturell zur Erscheinung. Drum ist er auch überall gut angeschrieben; nur Malvolio,

* Wie es Euch gefällt Akt I, Sc. 2.

** Was Ihr wollt Akt III, Sc. 1.

gegen dessen Pietisterei er Front macht, sucht ihn, wenn auch ohne Erfolg zu discreditiren. Dafür sowohl, als weil dieser steifleinene, sauertöpfische Pedant absolut keinen Spaß versteht, spielt er ihm den ergötzlichen Streich als Ehrn Mathias, womit der Dichter des lustigen Altenglands die damals auftauchende Sekte der Trübsalsbrüder, der Puritaner ironisirt; bei alledem ist jedoch dieser Streich, der die Handlung mehr illustrirt, als fördert, so harmloser Natur, daß der Schalk in seiner Gutmüthigkeit nicht umhin kann, dem für toll Eingesperrten Tinte, Feder und Papier zu verschaffen, um ihm das Aufsetzen seiner Rechtfertigungsschrift zu ermöglichen.

Feste's witzige Ader geht allerdings nicht allzutief; seine Verlachung der Welt, welche Letztere seinem graziösen Wesen nur als ein Tölpel erscheint*, ist zu heiterer, sonniger Art, als daß sie das Irrationale im Wollen der handelnden Personen principiell aufsuchen und den Schwächen und Grillen seiner Umgebung geflissentlich nachgehen sollte — er treibt sein neckisches Spiel eben nur gelegentlich und zwar mit Allem, was ihm vorkommt; ihm ist Alles gleich spaßhaft. — Dieses spaßhafte Spiel ist aber, wie er es treibt, gleich anmuthig, gleich geistreich — Feste bettelt selbst mit Anmuth und Geist.

Was das Sympathische dieser Narrenfigur noch besonders hebt, ist Festes musikalische Begabung. Auch

* Was Ihr wollt Akt IV, Sc. 1.

hierin zeigt sich der launige Bursch in allen Sätteln gerecht; er singt sein Liebeslied so gut wie den Kneipkanon, „der einem Leineweber drei Seelen aus dem Leibe heraus zu haspeln im Stande ist." Der Herzog hört von ihm mit Vorliebe jene einfache rührende Weise, das alte schlichte Lied, das die Spinnerinnen in der freien Luft, die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben, zu singen pflegen" — und daß er sich auf das Couplet versteht, das allerdings den damaligen Volkston in würdigerer Weise repräsentirt, als die heutigen Possengesänge, zeigt er in seinem Epilog. — Kurz Oliviens Hausnarr ist das Urbild der Lustigkeit, des naiven Humors, der geistreichste, liebenswürdigste Hanswurst, den nur die eckige Pedantrie der Malvolio's unbequem finden und die Afterweisheit der Gottsched's mit Feuer und Schwert verfolgen kann.

Es bleibt nur noch übrig, zum Schluß hervorzuheben, daß Shakespeare die Rollen seiner Hausnarren mit der entsprechenden Oekonomie behandelt hat. — Der untergeordneten dramatischen Position des Schalks gemäß sind seine Raisonnements und Plaudereien knapp gefaßt und bestehen meist nur aus schlagenden, scharf pointirten Bemerkungen, die der Narr zwischen den Dialog der handelnden Personen hineinwirft; nur selten läßt er sich zu einer breitern Auseinandersetzung herbei, so daß die Rolle des Shakespeare-Narren allerdings, dem Volumen nach, nicht eben bedeutend erscheint. Nichts desto weniger erfordert dieselbe bei dem ästhetischen und ethischen Gewicht der Charaktere eine wür-

dige Repräsentation auf der Bühne und zwar dies um so mehr, als die äußerst styl- und charaktervolle „Bedientenprosa", in welche der Dichter die Narrenweisheit seines komischen Chors einkleidet, dem Darsteller so Manches zu denken und zu rathen aufgiebt. Nicht jeder Schauspieler, selbst vom ersten Fach

„— ist klug genug, den Narr'n zu spielen
Und das geschickt thun, fordert ein'gen Witz."

Nun — der Himmel bescheere den Komikern immer die nöthige Einsicht, besonders den richtigen Takt im Maßhalten, und lasse sie noch heutigen Tages beherzigen, was Hamlet dazumal den Tarltons und Kempes einschärfte:

„Und die bei Euch den Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stücks zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut."

VIII.

Der Lustigmacher der alten Mysterien und Moral-Plays, der Vice, der sich als allegorischer Hanswurst besonders in der Rolle eines erbitterten und stets siegreichen Gegners des höllischen Erzfeindes der höchsten

Popularität zu erfreuen hatte, verschwand gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts fast gänzlich von der englischen Schaubühne. Das Typische seiner Erscheinung, das Traditionelle seines Witzes und Gebahrens scheint dem Geschmack des damaligen Theaterpublikums nicht mehr zugesagt zu haben — wenigstens läßt sich von Heywood ab das Bestreben der dramatischen Dichter wahrnehmen, dieser für die Bühnenspiele und die Unterhaltung der Zuschauer so überaus wichtigen komischen Figur durch Individualisirung Wahrheit und Leben zu verleihen. — Der große reformatorische Zug, der das sechzehnte Jahrhundert kennzeichnet, der im staatlichen, kirchlichen und bürgerlichen Leben alle Verhältnisse durchdringend, der hergebrachten Formel den Krieg erklärt und der Selbstthätigkeit des Gedankens, und der Eigenartigkeit Recht und Geltung zu verschaffen sucht, macht sich auch in der Literatur bis in die kleinsten Details fühlbar. Selbst der Hanswurst muß sich der Reform unterwerfen, denn der Sport der englischen Theaterbesucher jener Periode verlangt seinen Antheil an der Zeitströmung.

An Stelle des bisher allegorischen Possenreißers tritt zunächst die aus dem wirklichen Leben gegriffene Figur des komischen Hausbedienten, des Domestic Fool, allerdings noch mit Beibehaltuug typischer Färbung — gleichzeitig bürgert sich jedoch in beide Gattungen des Dramas, in die Komödie wie Tragödie ein komischer Gesell von eigenartiger Naturwahrheit ein, bald neben dem Gewerbsnarren, seinem Stammverwandten her-

laufend, bald die Komik des Stückes beherrschend, immerhin jeder dramatischen Produktion unentbehrlich, der Clown.

Beide Schößlinge aus der Wurzel des Vice finden wir in Shakespeare's Dramen bis zur höchsten Blüthe entwickelt, den Fool durchgeistigt, veredelt, zum Vertreter des Gnomischen erhoben*, den Clown mit einer solchen Fülle charaktervoller Komik ausgestattet, daß es sich wohl der Mühe verlohnen dürfte, auch diese Figur einer nähern Betrachtung zu unterziehen.

Ueber die Entstehung des Wortes „Clown" sind die englischen Etymologen verschiedener Meinung. Wedgwood** bringt Clown wie auch die Nebenform Cown mit Clod, Clot in Zusammenhang, so daß die Begriffsentwickelung ungefähr dem neuhochdeutschen „Klotz" einigermaßen entsprechen dürfte, während Skinner und Trench der gewöhnlichen Ableitung des Clown von Colon (lateinisch colonus) mit der Bedeutung des deutschen: „Landmann, Bauer, Tölpel" den Vorzug geben.*** Ueberlassen wir es den Fachmännern, über die Wurzel zu befinden — für die Begriffsbestimmung dürfte es genügen, daß beide Ableitungen ungefähr auf dasselbe hinauslaufen: auf das Klotzige, Tölpische des Clown, der sich auch etymologisch von seinem Stamm-

---

* Siehe oben VII.

** Dict. of Engl. Etymol. I, 356.

*** Eduard Müller, Etymol. Wörterbuch der englischen Sprache. 1865. I, 216.

genossen, dem Fool, insofern scheidet, als die Bezeichnung des Letztern, offenbar aus dem Romanischen nach England herübergenommen, mit dem Lateinischen follis* oder doch wenigstens mit dem Französischen follet zusammenhängt und auf die Windbeutelei, das Irrlichteriren des buntscheckigen Gewerbsnarren hinführt, also das Gegentheilige von dem die Unbeweglichkeit darstellenden Clown auszudrücken scheint.

Demgemäß würde schon sprachlich als wesentliches Merkmal des Clown das Tölpelhafte der Erscheinung, das Naturwüchsige des Wesens zu konstatiren sein, und zwar im Gegensatze zu dem Gewandten, reflektirt Künstlichen des Gewerbsnarren, des Fool artificial. — Sofern aber die Natur vielgestaltig zur Erscheinung kommt, bedingt auch ihre Darstellung „im Bilde" eine entsprechende Mannichfaltigkeit der Charakteristik. Das Bild des Naturburschen kann nur wirken durch seine Eigenartigkeit und ergiebt sich hieraus von selbst als ferneres Kennzeichen des Clown das Individualisirte seiner Persönlichkeit zum Unterschied von dem Typischen, dem Maskenartigen in der Figur seines Zwillingsbruders, des Fool.** Soll nun der Naturbursch als solcher komisch wirken, so muß gerade diese Eigenartigkeit die Veranlassung dazu abgeben, seine Handlungen

---

* Diez, Wörterbuch der roman. Sprachen. 1853, S. 148.

** Francis Douce, Illustrations of Shakespeare (London 1839) S. 489: „The clown was certainly a character of much greater variety".

mit seiner Lage oder mit seiner Absicht in Widerspruch zu bringen, d. h. nach Jean Paul den sinnlich angeschauten Unverstand, das Lächerliche produziren. Die bäuerische Naivität des Gesellen, sein täppisches Wesen, meist durch eine Zuthat urwüchsigen Mutterwitzes gehoben, müssen ihn, sobald er mit andern, seiner Anschauungsweise ferner liegenden Lebenskreisen in Berührung geräth, zum Gegenstand der Belustigung machen.

Im Shakespeare'schen Clown finden sich die hervorgehobenen Merkmale ziemlich durchweg scharf ausgeprägt: das Tölpische, Rüpelhafte in der Erscheinung, das Naive im Wesen, das Mannichfaltige in der Gestaltung, das Zweckwidrige seines Handelns im Kontakte mit außerhalb seiner Sphäre liegenden Verhältnissen. Allerdings tritt bei den verschiedenen Charakteren bald das eine, bald das andere Moment mehr zu Tage und hat der Dichter sogar einigen seiner Clowns eine so starke Dosis witziger Begabung beigemischt, daß man sich veranlaßt finden könnte, die betreffenden Figuren an die Bedeutsamkeit und Rangstufe der Shakespeare-schen Hausnarren heranzurücken — wenn nicht durch all den Witz und Humor immer wieder die bäurische Einfalt des Naturburschen durchleuchtete.

So durchläuft der Shakespeare'sche Clown die verschiedenartigsten Stadien des Intellekts von Stumpfsinn bis zur Pfiffigkeit. Seine äußere Lebensstellung kömmt dabei nicht in Frage; mag er Kärrner, Bauer, Handwerker, Bediensteter vom Küfer bis zum Friedensrichter,

oder gelegentlich Landjunker* sein, wenn seine Tölpelhaftigkeit nur belustigt. Selbst an das Geschlecht darf man sich nicht binden — in der Amme (Romeo und Julie) und in Frau Hurtig (Heinrich IV. und V.) hat der Dichter ein Paar weibliche Clowns geschaffen, die es in jeglicher Beziehung und nach allen Richtungen hin mit ihren männlichen Kollegen aufnehmen.**

Bald treten die Clowns in Shakespeare's Dramen einzeln auf, bald zu mehreren, zuweilen sogar truppweise, so zu sagen in ganzen Nestern, wie in Heinrich IV. und im Sommernachtstraum; bald fördern sie die Haupthandlung und sind für die Entwickelung des Pragmatischen unbedingt nothwendig, wie die Konstäbel Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts und die beiden Dromio's in den Irrungen, bald verhalten sie sich rein episodisch. — In dieser letzteren Beziehung flicht sie der Dichter hin und wieder in seine Tragödien ein, den ernsten Gang der Handlung mit den Späßen des komischen Gesellen unterbrechend. Diese Mischung der heterogenen Elemente, des Tragischen mit dem Komischen, ist von den Aesthetikern vielfach getadelt und als unkünstlerisch verworfen worden. Goethe voran in seinem Essay: „Shakespeare und kein Ende“*** hebt beispielsweise hervor, daß der tragische Gehalt von Romeo

* Francis Douce: „One of the above personages“.

** Nach Francis Douce hat das lustige Alt-England sogar weibliche Fools gekannt.

*** Band 15, S. 54.

und Julie durch die zwei komischen Intermezzisten, die Amme und Mercutio, geradezu in Frage gestellt werde, und bezeichnet den Eindruck, den diese Komik auf den Zuschauer mache, als einen unerträglichen. Barmherziger verfährt er schon mit Schiller's Turandot*, obwohl er auch hierbei nicht verhehlt, daß Stücke von rein gesonderten Gattungen mehr nach seinem Geschmacke wären, überhaupt der deutsche Ernst diese Sonderung verlange. Goethe's Eifer gegen die Mischung des Komischen mit dem Ernsten dürfte wohl wesentlich auf Rechnung seiner klassisch-antiken Neigungen zu schreiben sein, welchen ein unvermitteltes, schroffes Nebeneinander der Gegensätze als eine Inkorrektheit im Styl erscheinen mußte. Das deutsche Wesen möchte wohl hiermit auch nicht das Geringste zu schaffen haben. Wenn es wahr ist — was Plato im Symposion aufstellt — daß die Komik aus derselben Tiefe des Geistes entspringt, wie die Tragik, so dürfte es gerade der deutschen Natur gegeben sein, dem Dichter überall hin, selbst durch die Gegensätze zu folgen, ohne an einem Stimmungswechsel Anstoß zu nehmen. — Ueber alle diese Bedenken ist auch die Stylrichtung des Drama's, welche ja nach Shakespeare's Vorgange die Kontraste faktisch zugelassen hat — mit der Zeit hinweggegangen, und hat sich Goethe selbst dem Gewicht dieser Thatsache nicht zu entziehen vermocht; sein Schneider Jetter im Egmont ist genau genommen eben nichts Anderes, als ein

* Band 45, S. 14.

moderner Clown, der im Trauerspiele und trotz des Ernstes der Haupthandlung seine Witze reißt, auch recht belustigend mit sich spassen läßt.

Bei Shakespeare ist dieser Kontrast von Ernst und Scherz allerdings in aller Schärfe vorhanden, denn wo immer der Clown auftritt, wirkt er entschieden drastisch. Freilich verdankt der täppische Bursch diesen unzweifelhaften, nie versagenden Effekt einer gewissen Ueberfülle seiner Charakteristik, der Holzschnittmanier, in der er gezeichnet ist, dem Plastisch-Grotesken seiner Erscheinung; mit Einem Wort: er wirkt eben als Karikatur. — Aehnlich wie bei Aristophanes, der nach dieser Richtung hin auf dem politischen Gebiete Kolossales leistet, tritt uns bei Shakespeare, nur in der Kleinwelt der bürgerlichen Sphäre, dasselbe Uebermaß, dieselbe Anspannung bis zum keckften Uebermuthe entgegen. — Rosenkranz findet deshalb auch die Karikirung des Shakespeare'schen Clowns bis in's äußerste Extrem, in Fratzenhafte gesteigert, allerdings mit der ausdrücklichen Reserve, daß uns diese Fratzen bei alledem herzlich lachen machen.* Und um dieser Reserve willen darf auch Rosenkranz's Aeußerung kaum als ein Tadel aufgefaßt werden, denn das herzliche Belachen ist es gerade, was dem Bizarren, der Karikatur, überhaupt dem Niedrigen seine Position innerhalb der Kunst sichert. Dem Dichter, der uns belustigen will, läßt Schiller** allerlei Extravaganzen

* Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen S. 403.

** Band XII, S. 320.

hingehen, wofern er nur nicht Unwillen oder Ekel erregt. Der Zärtlichkeit des Geschmacks räumt er hierbei gar keine Berechtigung ein und pointirt ausdrücklich, daß allein die Stärke des Eindrucks entscheide.

Für die Stärke des Eindrucks ist aber lediglich die Stärke der Handlung selbst, innerhalb welcher der Clown belustigend auftreten soll, maßgebend — nur das Pragmatische regulirt hier die Grenzen des Erlaubten, und versteht es sich von selbst, daß dieselben für die Tragödie anders zu bestimmen sind, als für die Komödie. — Je schärfer und beängstigender der pragmatische Verlauf im Trauerspiel sich zuspitzt, um so unabweislicher stellt sich beim Zuschauer das Bedürfniß nach Milderung der peinlichen Situation ein. Diese Milderung kann immerhin und wird am sichersten durch eine episodische Scene komischer Färbung herbeigeführt werden, nur darf dieselbe nicht willkürlich und völlig zusammenhangslos in die Handlung hineingeworfen sein, muß vielmehr an das Thatsächliche anknüpfen oder für die Stimmung und Situation des Helden eine humoristische Parallele aufstellen — unter allen Umständen aber wird sie sich nicht weiter ausdehnen dürfen, als eben hinreicht, der Handlung das Beängstigende zu benehmen. — Hier tritt die drastische Komik des Clowns hemmend auf in rückschreitender Bewegung. — Diese Mission erfüllt beispielsweise der Clown im Macbeth, der Pförtner. Am Schlusse der grauenvollen Scene*,

* Akt II, Scene 1.

in welcher Macbeth den Königsmord begeht und von den Furien des Gewissens gepeitscht in die Halle zurückstürzt, läßt sich am Südthor des Schlosses Inverneß ein wiederholtes Klopfen vernehmen, dessen mahnender Ton das Grauen und Entsetzen des Mörders zur Raserei steigert. — Da erscheint der Clown* und verhilft dem Zuschauer zu der so nothwendigen Abschwächung des durch die grelle Mordscene hervorgerufenen peinlichen Eindrucks, indem er jenes ängstigende Pochen witzig persiflirt und dabei seine bizarre Nachtwächter-Philosophie auskramt. — Aehnlich verhält es sich mit der drolligen Leichen-Metaphysik der beiden Todtengräber im Hamlet**, deren Galgenhumor übrigens mit dem sarkastischen Zuge im Charakter des Helden der Tragödie in wunderbarem Einklange steht. — In Romeo und Julie ist die episodische Einflechtung der beiden Clowns, des weiblichen (der Amme) und des männlichen (des Aufwärters Peter) weniger darauf angelegt, einer besonders beängstigenden Situation die Schärfe zu nehmen, als vielmehr die Schwüle der Atmosphäre, die sich nach und nach über die ganze Handlung legt, dem Zuschauer erträglicher zu machen. Darin werden die beiden Clowns durch den Humoristen Mercutio — den Goethe mit der Amme in gleiche Kategorie wirft — auf das Lebhafteste unterstützt.

Anders verhält es sich mit den Clowns der

* Akt II, Scene 2.
** Akt V, Scene 1.

Komödie. Diesen kommt es nicht darauf an, zu neutralisiren, abzuschwächen — im Gegentheil, ihnen fällt die Aufgabe zu, das Komische der Situation so viel als möglich zu heben, zu verstärken. Ihre drastische Erscheinung tritt fördernd auf und treibt in fortschreitender Bewegung das Spiel kecker Laune bis zum Aeußersten. — Dem entsprechend ist denn auch der Eindruck der Lustspiel-Clowns ein unwiderstehlicher. Wer sich über die Konstabel Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts, die Junker Christoph und Tobias in Was ihr wollt, vor Allem über die Sommernachtstraum-Rüpel vor Lachen nicht auszuschütten vermag, dem geht in der That das ab, was Kant außer der Hoffnung und dem Schlaf als das hauptsächlichste Gegengewicht gegen die Misère des Altagslebens preist, der Humor.

Kurz, der Eindruck ist da — es fragt sich nur, wie sich derselbe seiner Entstehung nach erklären läßt.

Zunächst ist der Shakespeare'sche Clown allerdings jeder Zoll ein Engländer; die Küfer, die Kärrner, die Konstabel, insbesondere die komischen Landjunker haben ganz das Gepräge nationaler Absonderlichkeit. — Ja, sie können sogar die Abstammung vom lustigen Alt-England nicht verleugnen — ganz im Geschmacke der Elisabethischen Periode gehalten, sprechen und handeln sie genau aus den Anschauungen und Sitten jenes Zeitalters heraus. Die natürliche Folge hiervon ist, daß uns insonderheit die Ausdrucksweise des Shakespear'schen Clowns-Witzes mehrfach befremdet, daß uns auch stellenweis das Gebahren des komischen Gesellen

nicht recht zu Sinne will. — Indessen was uns hierbei fremdartig berührt, ist und bleibt die Form, gewissermaßen die äußere Tracht des lustigen Alt-Englands — der Kern stellt sich dem unbefangenen Auge als durchaus international volksthümlich, als vollgültig für alle Zeiten und Völker dar. Durch seine Naturwahrheit und sein urwüchsiges Wesen repräsentirt der Shakespear'sche Clown den Volkshumor, dessen gesunde Frische in den wirksamsten Kontrast mit dem Angekränkelten und Gemachten des feinern Kulturlebens tritt. Es ist die Macht der Naivität, die hier durchschlägt, wie Kant es erklärt: „der Ausbruch der der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur andern Natur gewordene Verstellungskunst, dem das kindliche Gemüth des Volks jede unschuldige Verletzung künstlicher Formen und der sogenannten Anstandsgesetze gern zu Gute hält." — Um dieser Unschuld willen wird sich auch der vorurtheilsfreie Zuschauer des neunzehnten Jahrhunderts von den zuweilen derben Verstößen des Clowns gegen die gute Sitte wenig oder gar nicht irritiren lassen — er nimmt sie mit in den Kauf, weil sie naiv gemeint sind und deshalb auch naiv empfunden werden. Man merkt es dem täppischen Burschen nur zu gut an, daß er sich an den Zweideutigkeiten und Obscönitäten, die er hin und wieder losläßt, nicht selbst ergötzt oder sich etwas darauf zu Gute thut. — Ekel und Unwillen können nur die Zoten eines Rabelais erregen, weil sie eben zotig gemeint sind — selbst Heinrich Heine's verhülltere Pointen dürften

viel eher dazu angethan sein, den schönen Leserinnen das Blut in die Wangen zu treiben, eben weil sie mit Bewußtsein und Raffinirtheit geboten werden, als die lockern Späße unseres bäurischen Gesellen.

Denn in der That tritt uns aus seinem ehrlichen Gesicht ein idealer Zug entgegen, dem sich selbst die prüdeste Seele nicht zu verschließen vermag, ich meine die liebenswürdige Gutherzigkeit des braven Burschen. Vergegenwärtigen wir uns die Charaktere der Shakespeare'schen Clowns der Reihe nach vom Idioten Trinculo bis zu dem durchtriebenen Zwillingspaar der Dromio's, so werden wir an ihnen auch nicht ein Atom von Bosheit, Tücke oder von dem herben Wesen entdecken, das uns zuweilen in den komischen Figuren des Aristophanes weniger angenehm berührt. — Shakespeare's Clowns sind eben absolut komisch, humoristisch vertieft. — Ihre Narrheit wird nicht durch die Intrigue bestimmt, wie bei den schematischen Figuren Molière's — umgekehrt, Rede und Handlung sind Produkt ihrer Eigenartigkeit, ihres bäurisch-gemüthlichen Wesens, welches sogar Falstaff's Strolche nicht vermissen lassen. Drum ist ihr Humor so wohlthuend und gestaltet sich um so behaglicher, als der Clown von seinem Verstande und von der Zweckmäßigkeit seines Handelns auf das Lebhafteste durchdrungen ist, ohne dies durch eine widerwärtige Ueberhebung zur Anschauung zu bringen. — Die Selbstgenügsamkeit, mit der Peter Squenz und seine Spießgesellen das Festspiel zu Theseus Hochzeit in's Werk setzen, die Ueberzeugung der Konstabel Holz-

apfel und Schleewein von der Unfehlbarkeit ihrer Inquisitionsmaxime, die hohe Meinung, die die Junker Bleichenwang und Schmächtig von ihrer Unwiderstehlichkeit ihren Angebeteten gegenüber durchblicken lassen — und dabei ihre völlige Ahnungslosigkeit, wie unendlich lächerlich ihre Thorheit sich darstellt, ist geradezu entzückend.

Wenn hiernach schon die Charakterzeichnung des volksthümlich-humoristischen, naiv-liebenswürdigen Clowns das karikirte Wesen desselben als eindrucksvoll im Sinne Schiller's zur Erscheinung bringt, so entspricht die Situation, in welche sich der Clown durch seine Narrheit bringt, dem Eindrucke seiner Persönlichkeit vollkommen. Hier ist es der Kontakt des aus seinem einfachen ländlichen Verhältnissen herausgerissenen und in verfeinerte Lebenskreise versetzten Gesellen mit einer andern, ihm fremdartigen Sphäre, welcher ihn bald zum Gegenstande des Gelächters macht, bald seinen Mutterwitz provocirt, ihn bald Scheibe bald Schütz sein läßt. — Nach beiden Richtungen hin ist sein Handeln stets irrational, zweckwidrig; in der Regel erzielt er das Gegentheil von dem, was er beabsichtigt. — Die Handwerker im Sommernachtstraum wollen zu Theseus' Hochzeitsfeste den „höchst grausamen Tod des Pyramus und der Thisbe" tragiren, ein Stück, „das einige Thränen kosten wird bei einer wahrhaftigen Vorstellung," und bringen eine Posse zur Naht — Holzapfel und Schleewein vertrödeln die Zeit mit ungeschickten Verhören, die sie mit den Helfershelfern des Intriguanten Juan

abhalten, anstatt einfach das Schelmenstück der Malefikanten zu Kenntniß der Betheiligten zu bringen — die beiden Dromio's gerathen mit ihren Bestellungen stets an den unrechten Antipholus — die Junker Bleichenwang und Schmächtig machen sich durch die Art ihrer Werbung um die Gunst ihrer Angebeteten diesen nur unausstehlicher. Und wo die Dromio's, die Bedienten Lanz, Flink (in den Veronesen) und Grumio (in der Widerspenstigen Zähmung) ihren Mutterwitz leuchten lassen, werden sie stellenweis von ihren Herren mit einer Tracht Prügel dafür regalirt. — Kurz, die Berührung des Clown mit dem feinern Leben schlägt in der Regel zu seinen Ungunsten um und bringt ihn in Lagen, die seinen Bestrebungen schnurstraks zuwiderlaufen. — Ja noch mehr, sobald die närrischen Burschen vereint auftreten, richtet sich die Zweckwidrigkeit ihres Handelns, ohne daß sie es beabsichtigen, gegen einander; jeder der Clowns leidet durch die Verkehrtheit des Andern — die Narrheit des Einen findet in der des Andern ihre Ironie. — Die Clowns im Sturm Trinculo und Stephano, die Handwerker-Komödianten im Sommernachtstraum, die Junker Christoph und Tobias in Was ihr wollt, selbst die Strolche in Heinrich IV. und V. wenden sich in ihrer Thorheit gegen einander, wo sie eine gemeinsame Aktion intendiren. — Ihr Handeln stellt sich als eine sich selbst aufhebende Bewegung dar, die, indem sie zum Ziele strebt, davon abführt.

Die Wirkung, die dieses Gebahren der Clowns auf den Zuschauer macht, besteht wesentlich in dem Wohl-

gefühl des Letztern, alle diese Dinge als Thorheiten empfinden zu können — in dem Genusse der Ueberlegenheit. Man fühlt sich gegen das Narrenthum des Clown in der Vorhand; man dünkt sich über dessen Verkehrtheiten zu stehen und sie deshalb belachen zu dürfen. Darum sind wir auch geneigt, uns der „Zärtlichkeit des Geschmacks“ zu entschlagen und uns mit dem Troste abzufinden: der Clown ist zwar stark aufgetragen, aber er ergötzt!

Bei aller Mannichfaltigkeit der Shakespeare'schen Clown-Charaktere lassen sich dieselben in verschiedene Gruppen eintheilen, für welche der Grad des Intellekts den passendsten Bestimmungsmodus abgeben dürfte.

Den Reigen eröffnet die Gruppe der Idioten, von denen ich William in „Wie es Euch gefällt“ zuerst nenne, weil er für den bereits früher aufgestellten und hier festgehaltenen Unterschied zwischen dem Clown und Fool den schlagendsten Beweis liefert.* Im Uebrigen ist William ein alberner Tolpatsch, der nichts weiter leistet, als daß er sich für den Inhaber eines „ganz hübschen Verstandes“ hält und sich bei alledem durch eine Hand voll Redensarten seines Nebenbuhlers, des Gewerbsnarren, aus seinen Heirathsgedanken herausschrecken läßt. — Ungefähr von demselben Kaliber sind die beiden Schäfer im Wintermährchen, nur für die

* Touchstone, der fool artificial, sagt ausdrücklich von und zu ihm: It is meat and drink to me to see a *clown*, — und: Therefore, you *clown*, abandon — the society of this female. As You Like It V, 1.

Handlung des Stücks von größerer Bedeutung, als der völlig episodische William. Ihre Albernheit, die der Gauner Autolykus in dem Idyll des vierten Akts recht ergötzlich ausbeutet, erreicht ihren Gipfel, als die Tölpel schließlich* zu „geborenen“ Sizilianischen Freiherren erhoben werden.

In dem Jester Trinculo** und dem Küfer Stephano im Sturm begegnen wir einem Paar degenerirter Bursche, die zwar von Haus aus von der Natur nicht ganz so stiefmütterlich behandelt zu sein scheinen, wie ihre vorher genannten Kollegen, deren Fassungsvermögen jedoch der Sekt auf einen winzigen Rest beschränkt hat. Ihr Attentat auf Prospero und auf die Herrschaft der Insel, namentlich die Art, wie sie sich von dem Saufungeheuer Kaliban beeinflussen lassen, weist ihnen unzweideutig ihren Platz unter den Idioten an, obwohl die Weinlaune, in der sie sich konstant bewegen, aus ihrem ausgebrannten Hirn noch einen Vorrath von Witzfunken herausschlägt, der nicht allein hinreicht, ihre Erscheinung mehr belustigend als widerwärtig wirken zu lassen, sondern sogar noch hie und da einen humoristischen Lichtstreifen auf den Spießgesellen Kaliban abwirft.***

* Akt V, Scene 2.

** Hinsichtlich der Rubricirung des Fool natural, des Jester Trinculo unter die Clowns vgl. oben VIII.

*** Kaliban, obwohl durch seine ingrimmige Bosheit meist komisch wirkend, kann als Clown nicht aufgefaßt werden. Ihm fehlt das naiv Unschuldige. Außerdem verkörpert er, wie

Die zweite Rangstufe nehmen die **Rüpel** ein, die Tölpel von Geblüt, welche sich, ohne es zu wollen, dem Gelächter preisgeben, lediglich als Zielscheibe für den Witz Anderer. In den Figuren dieser Kategorie zeigt sich der Clown unvermischt, in seiner ganzen liebenswürdigen, drolligen Narrheit. — Der vornehmste Platz gebührt hier entschieden der schon mehrfach erwähnten Genossenschaft der Sommernachtstraum-Rüpel, einem wahrhaften Rattenkönig von Musterclowns, die in ihrer hausbackenen Naivität nicht die leiseste Ahnung davon haben, wie tölpisch sich ihre dilettantischen Leistungen ausnehmen, wie absichtslos sie durch ihre possenhafte Darstellung des „traurigen Geschicks von Pyramus und Thisbe" das tragische Pathos der Liebe parodiren. In dem Helden dieser Handwerkerbande, „hart von Faust und widerspenstigen Gedächtnisses", in Zettel dem Weber vereinigt sich in der That Alles, um ihn zum Prototyp der Rüpelgruppe zu stempeln. Als

den ungesalzensten von den Gesellen,
Den Pyramus berufen darzustellen

bezeichnet ihn Puck, Oberon's lustiger Rath, während die übrigen Handwerkerkomödianten von den Talenten ihres „Sappermentszettel" die allergünstigste Meinung haben. In seiner Naivität theilt Zettel natürlich die

---

Rosenkranz treffend bemerkt, eine große geschichtliche Wahrheit: Die Unterdrückung und Bewältigung des wilden, rohen Naturelements durch das Kulturleben Prospero; er geht also in dieser Bedeutung, als Repräsentant einer Idee, weit über den Clown hinaus.

Ansicht seiner Kollegen. Mit selbstgefälligem Eifer will er sich aller Rollen des Stücks bemächtigen, den Löwen auch spielen, und ist schließlich nur im Zweifel, welche Bartfarbe seinem süßem Gesicht wohl am besten anstehen möchte, damit er ja auch auf die Damen den nöthigen Eindruck mache. Absichtslos in die Feenwelt hineingestoßen, wird seine Narrheit mit dem Eselskopfe beschenkt — sein Tragödiespielen trägt ihm das unauslöschliche Gelächter der Zuschauer ein. — Kurz, unserm Bottom the weaver fehlt auch nicht der kleinste Zug zum Bilde des Clown an sich. — Von jeher ist Zettel ein Liebling des Publikums und der darstellenden Künstler gewesen. Gervinus (I, S. 251) erzählt uns, daß im Jahre 1631 ein Schauspieler, welcher im Hause des Bischofs von Lincoln an einem Sonntage den Zettel gespielt hatte, das Martyrium seiner Kunst bestand, indem er von einem puritanischen Richter wegen Sabbathschändung verurtheilt wurde, zwölf Stunden in der Portierstube des bischöflichen Palais mit dem Attribute seiner Rolle, dem Eselskopfe, zu sitzen. — Trotz des Wüthens der Independenten und Puritaner gegen die dramatische Kunst rettete sich vor Allen Zettel in die Kromwell'sche Periode hinüber. — Robert Kox, ein Schauspieler, der sich mit seinen Darstellungen der Drolls durchzuschlagen wußte, gab dem zur Zeit der Bürgerkriege humorbedürftigen England die Zettel-Episode zum Besten (the merry conceited humours of Bottom the weaver), welche, durch englische Banden nach Deutschand verpflanzt, zuerst von Daniel Schwenter

für die deutsche Bühne verwerthet und dann von Gryphius, Bredow und Christian Weise bearbeitet wurde.* Nachdem Schlegel's Uebersetzung und Mendelssohn's Musik den Sommernachtstraum als Repertoirstück bei uns eingebürgert, hat besonders die traditionell gewordene Zetteldarstellung des Berliner Komikers Gern viel dazu beigetragen, unserm Clown zu seiner Popularität auf der deutschen Bühne zu verhelfen.

Den Rüpeln des Sommernachtstraums steht Schädel in Liebes-Leid und Lust insofern am nächsten, als auch er — natürlich völlig unbewußt — parodirend sich verhält und die Junggesellenmarotte des Königs von Navarra und seiner Hofherrn durch seine naive Grundehrlichkeit ironisirt.

Bei den Kärrnern in Heinrich IV. ersten Theils tritt allerdings nur ein grobkörniger Cynismus zu Tage, während Falstaff's Rekruten Schimmelig und Konsorten (zweiten Theils) durch ihre äußere Erscheinung und ihr Gebahren bei der Aushebung zu des Ritters Kompagnie dem fetten Cyniker eine willkommene Gelegenheit bieten, seinen Humor auf die traurigen Gestalten loszulassen. Sie sind eben nur Scheibe für Falstaff's Witzgeschosse, in gleicher Weise wie Frau Hurtig, die Wirthin zum wilden Schweinskopfe zu Eastcheap, letztere freilich mit der Modifikation, daß sie außerdem von dem wüsten Gesellen um Zeche und Geld geprellt wird.

---

* Freih. Vincke: Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums, Jahrbuch V, S. 359.

Wenn ich ferner die Amme in Romeo und Julie den Rüpeln beigeselle, so glaube ich hierzu durch das Massive ihres Wesens, die Naivität und das ungemein Lächerliche ihrer Erscheinung, der selbst nicht einmal die Gutmüthigkeit fehlt, einigermaßen berechtigt zu sein. Daß sie Anfangs die Gelegenheitsmacherin für das Liebesverhältniß Julia's mit Romeo abgiebt und dann, als sich ihrer Meinung nach der Montague für die Capulet unmöglich gemacht hat, umspringt und bei Julien für den Grafen Paris plädirt — was Gervinus in sittlicher Entrüstung als Treubruch brandmarkt — kann sie unmöglich um unsere Sympathie bringen. Als Hausinventarium der Familie Capulet, als Nährerin und Erzieherin ihrer Julie hat sie nur Eins im Auge: ihren Pflegling unter die Haube zu bringen, welches Glück sie sich nach ihrer eigenen groben Empfindungsweise und nach ihrer schwachen Urtheilskraft konstruirt. Ihre Inkonsequenz — meinetwegen Treulosigkeit — gegen das Liebesverhältniß entspringt aus einer freilich mißverstandenen persönlichen Treue gegen den einen ihrem Herzen immerhin nahe stehenden Theil des Liebespaares; ihr Treubruch ist der Ausfluß ihrer ungebildeten dienstfertigen Gutherzigkeit. Hiernach sind wir gar nicht einmal in der Lage, an die Handlungsweise der Amme einen ernsten, ethischen Maßstab anzulegen — wie dies Gervinus und Ulrici* thun — wir erfreuen uns einfach an der Narrheit

* Shakespeare's dramatische Kunst II, S. 19.

unseres weiblichen Clowns und lassen ihr um dieser willen gewiß gern gegen den verurtheilenden Wahrspruch der Sittenrichter mildernde Umstände zu statten kommen, um so mehr, als das Selbstbewußtsein, die wichtige Meinung, die Frau Angelica, die Amme, von ihrer Position in der Welt hat, und die Art, wie sie dies namentlich bei ihrer Begegnung mit Mercutio zur Schau trägt*, wesentlich darauf hinwirken, dem dunkeln Gemälde der Tragödie einige hellere Töne aufzusetzen. Dazu trägt auch das Seinige redlich bei: der andere Clown, Peter, der Fächerträger und Adjutant der Amme und ihr Gegenstück, „a pestilent knave“, der nicht allein die abziehenden Hochzeitsmusikanten foppt, sondern sich auch über seine Patroneß selbst lustig macht, eine köstliche Figur, zwar nur mit wenigen Strichen à la Hendschel gezeichnet, aber um so drastischer hingestellt, — übrigens trotz ihrer Unbedeutendheit eine Lieblingsrolle Gern's. — Peter ist allerdings mehr Schütz als Scheibe und gehört deshalb eigentlich der dritten Gruppe an; hier hat er lediglich als Zubehör der Amme seine Erwähnung gefunden.

Doch wir kehren zu unserer zweiten Serie zurück, zu welcher Polizei und Gericht ein ziemlich starkes Kontingent stellen. — Von jeher haben es die Lustspieldichter geliebt, Sarkasmen auf diese unliebsamen Institute einzuflechten, und kann es uns in der That nicht Wunder nehmen, dergleichen verspottenden Ausfällen

* Akt II, Scene 4.

auch bei unserm Dichter zu begegnen, der ja in seiner Jugend mit den Sicherheitsbehörden in unangenehme Kollision gerathen sein soll, dessen Schauspiel-Direktorium im Uebrigen oft genug zu heikeln Berührungen mit der Obrigkeit der City Veranlassung gegeben haben mag. — Die Gerichtsdiener Klaue und Schlinge (Heinrich IV., zweiten Theils), die Konstabel Dumm (Liebesleid und Lust) und Elbogen (Maaß für Maaß), die schon mehrfach erwähnten Holzapfel und Schleewein, vor Allem aber der von dem Dichter mit besonderer Sorgfalt gezeichnete Friedensrichter Schaal (Heinrich IV., zweiten Theils und lustige Weiber von Windsor) sowie sein Vetter und Kollege Stille (Heinrich IV., zweiten Theils) legen Zeugniß dafür ab, daß Shakespeare's Witz sich mit Vorliebe mit jener unbequemen Beamtenklasse beschäftigte und dieselbe mit Behagen dem Gelächter preis gab. — Die Dummheit stellt sich als Grundzug dieser Biedermänner dar, ihre Aufgeblasenheit als eine natürliche Folge ihrer Beschränktheit und ihre Verkehrtheit als Konsequenz beider Eigenschaften — nur daß die Frohndiener Klaue und Schlinge mit einer Portion Feigheit, Dumm und Elbogen mit einem guten Theil Brutalität, Holzapfel und Schleewein dagegen mit einer Zugabe spießbürgerlicher Bonhomie ausgestattet sind, die sich an den zuletzt genannten alten Burschen ganz besonders liebenswürdig ausnimmt. Uebrigens findet bei den subalternen Jüngern der Themis die Narrheit darin ihren spezifischen Ausdruck, daß dieselben gern mit mißverstandenen Fremdwörtern um sich werfen und zuweilen

die einfachsten Begriffe verwechseln; der biedere Holzapfel ist hierin besonders stark. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Redeweise eine besondere satyrische Beziehung gehabt haben mag — unter allen Umständen wird dadurch der komische Effekt erzielt, daß die Holzapfel und Konsorten in dem Bestreben, gebildeter erscheinen zu wollen, als sie sind, und durch das Heraustreten aus ihrer Sphäre sich selbst und ihr Amt kompromittiren und ihren Amtsverrichtungen den Stempel burlesker Harlekinaden aufdrücken.

Das unvergleichliche Friedensrichterpaar Schaal und Stille, welches natürlich einige Nummern feiner ausfällt, als das Grobzeug der Konstabel — sie sind ja Esquires und gehören zur Gentry — kann man nicht treffender charakterisiren, als sie Paul Konewka in seinen Falstaff-Silhouetten gezeichnet und Hermann Kurz beschrieben hat. Beide Clowns sind ein Paar englische Krautjunker vom reinsten Wasser, Coloni durch und durch, deren Ideenkreis sich wesentlich um den Preis des Rindviehs und um die Schafzucht dreht — als Friedensrichter natürlich nur Hampelmänner, die fünf gerade sein lassen — beziehungsweise thöricht genug, sich mit Sir John Falstaff auf Geldgeschäfte einzulassen — Herr Stille ein altes tranquilles Männchen von dünnen Beinen und schwacher pia mater, ein hartnäckiger Schweiger, der, wenn er einmal über den Strang schlägt und sich zu tief in die Flasche versenkt, mit seinen Lieder-Remiscenzen nicht zu bändigen ist, so daß schießlich Nichts übrig bleibt, als ihn zu Bett zu

bringen: Herr Schaal sein direktes Gegentheil, geschwätzig wie eine Elster, fahrig wie ein Kreisel, renommirend mit seinen Streichen, mit welchen er als Oxforder Student die Welt in Staunen gesetzt haben will, dabei unsäglich albern in Worten und Werken. — Doch, kein Geringerer als Sir John Falstaff selbst mag sein Portrait vervollständigen:*

„Dieser schmächtige Friedensrichter hat mir in Einem fort von der Wildheit seiner Jugend vorgeschwatzt und von den Thaten, die er in Turnbullstreet ausgeführt hat; und um's dritte Wort eine Lüge, dem Zuhörer richtiger ausgezahlt, als der Tribut dem Großtürken. Ich erinnere mich seiner in Klements-Hof, da war er wie ein Männchen, nach dem Essen aus einer Käserinde verfertigt; wenn er nackt war, sah er natürlich aus wie ein gespaltener Rettig, an dem man ein lächerliches Gesicht mit dem Messer geschnitzt hat; er war so schmächtig, daß ein stumpfes Gesicht gar keine Breite und Dicke an ihm wahrnehmen konnte — der wahre Genius des Hungers, dabei so geil wie ein Affe, und die Dirnen nannten ihn Alräunchen. Er war immer im Nachtrabe der Mode und sang schmierigen Weibsbildern die Melodieen vor, die er von Fuhrleuten hatte pfeifen hören und schwor darauf, es wären seine eigenen Einfälle oder Stückchen. Und nun ist diese Narrenpritsche (this Vice's dagger) ein Gutsbesitzer geworden und spricht so vertraulich von Johann von Gaunt, als wenn er sein Dutzbruder gewesen wäre, und ich will d'rauf schwören, er hat ihn nur ein einziges Mal gesehen auf dem Turnierplatz: und da schlug er ihm ein Loch in den Kopf, weil er sich zwischen des Marschalls Leute drängte. Ich sah es und sagte zu Johann

* Heinrich IV. Zweiter Theil, Akt III, Sc. 2.

von Gaunt: sein Stock prügele einen andern. Denn man hätte ihn und seine ganze Bescheerung in eine Aalhaut packen können; ein Hoboensutteral war eine Behausung für ihn, ein Hof! und nun hat er Vieh und Ländereien!"

Dieser ebenso drastischen als erschöpfenden Charakteristik ist in der That Nichts hinzuzufügen.

Den beiden friedensrichterlichen Clowns stellt sich würdig an die Seite die Garnitur der Landjunker: Schaum (in Maaß für Maaß) ein Trobdel von kaum einem Dutzend Worten, Schmächtig (in den lustigen Weibern) ein Narr von Schaal's Verwandtschaft, vor Allen aber die Krone der Einfalspinsel Christoph Bleichenwang der Flachskopf, dessen Hauptverdienst in dem Besitz seiner trefflich gebauten, in einem geflammten Strumpfe sich besonders gut ausnehmenden Wade besteht, der Rindfleischesser, der „mannichmal nicht mehr Witz hat, als ein Christensohn und ein ganz gewöhnlicher Mensch" der Fuchsprellcr, der thöricht genug ist, sich von seinem versoffenen Kumpan und Mitclown, dem Junker Tobias Rülp prellen, hänseln und ausbalgen zu lassen, ein Feigling, der sich auf seine Fechterkünste nicht wenig einbildet und vor jeder Klinge Reißaus nimmt, ein Bursch von der entzückendsten Stupidität, ein kapitales pecus campi, in der That der Würdigste, um die Gallerie der Dummköpfe zu schließen.*

* Der dritte Comicus in Was Ihr wollt, der Hausmeister Malvolio, hat Nichts vom Tölpel — im Gegentheil rühmt Olivia seine verständige Höflichkeit. Obwohl im Uebrigen ein Narr, ist er doch darum kein Clown.

Die dritte und höchste Rangstufe des Shakespeare'schen Clownthums behaupten die Mischlinge von Einfalt und Witz oder jenachdem — von Witz und Einfalt, in welcher letzteren Komposition sie den Uebergang zu den eben so reich wie ideal ausgestatteten Figuren der Gewerbsnarren unseres Dichters bilden. Für diese Charaktere finden sich allerdings Analogieen bei den Dichtern der romanischen Nationen, besonders bei den Spaniern (die Clarin's und Chato's des Calderon), nur mit dem Unterschiede, daß die romanischen Poeten den Schwerpunkt in die Intrigue, auf die Komik der Fabel legen und ihre Komiker als stehende Masken behandeln, während Shakespeare den komischen Charakter als solchen vor uns treten läßt, in That und Wort sein Inneres vor uns aufdeckt und durch die Perspektive in die Widersprüche seines Bewußtseins und in seine unendliche Naivität unser Wohlbehagen hervorzaubert. Freilich stehen die Clowns dieser, der dritten Gattung fast durchweg — die beiden Dromio's ausgenommen — mit der Haupthandlung der Stücke, in welchen sie auftreten, in keinem nothwendigen Zusammenhange; sie könnten auch — bis auf die genannten Dromio's — fehlen, ohne daß dem pragmatischen Verlaufe der Fabel ein wesentlicher Eintrag geschähe, so gut wie die Gewerbsnarren — und doch möchten wir sie eben so wenig missen, wie diese. Ihr Witz ist zwar meist nur der akustische und bewegt sich wesentlich in Wortspielen, welchen man eine besondere Gedankentiefe nicht nachrühmen kann; und wo die guten Burschen

Metaphysik treiben, läuft dieselbe immer auf ziemlich hausbackene Anschauungen hinaus — doch gestaltet sich dies Alles in ihrem Munde und aus ihrer natürlichen Narrheit heraus so drollig und theilweis so überraschend, daß ihre Gedankensprünge und Kapriolen nie ihren Eindruck verfehlen.

Die bereits erwähnten Todtengräber im Hamlet ingleichen der Kerkermeister, der Pförtner und der Knecht in Heinrich VIII. sowie Peter in Romeo und Julie (bloße Intermezzisten), der Küfer Pompejus in Maß für Maß, die Bedienten Lanz und Flink in den beiden Veronesen, Lanzelot Gobbo im Kaufmann von Venedig, Grumio und Biondello in der Widerspenstigen Zähmung, vor allen das Zwillingspaar der Dromio in den Irrungen — mit mehr oder weniger Betheiligung an der Handlung — stellen diese Gruppe der Mischlinge von Tölpel und Witzbold dar; nur läßt sich bei Flink, Biondello und dem Syrakuser Dromio ein höherer Grad witziger Begabung und ein abgeschleifteres Wesen wahrnehmen, als bei den Uebrigen, bei welchen das Naturwüchsige prävalirt. Was sie jedoch sammt und sonders vor den Clowns der beiden vorhergehenden Klassen auszeichnet, ist, daß sie sich nicht blos durch ihre Einfalt, bezüglich ihre Tölpelhaftigkeit als Objekte der Belustigung dem Gelächter Preis geben, sondern auch, und zwar die Einzelnen mit mehr oder weniger Bewußtsein, den Spieß umkehrend, sich zum Subjekt der Verlachung aufschwingen und nicht selten mit dem glücklichsten Erfolge ihre Umgebung ironisiren.

Am deutlichsten tritt dieser Dualismus passiver und aktiver Komik in Falstaff's Spießgesellen hervor (Heinrich IV., V. und Lustige Weiber von Windsor). Auf allen den wüsten Burschen von Eastcheap trommelt der Witz des lustigen Ritters recht unbarmherzig herum — dafür muß es aber auch Sir John ruhig hinnehmen, wenn sich die Gehänselten gelegentlich durch einen Ausfall auf seinen fetten Bauch revanchiren. Der Unverschämteste und Verlumpteste aus der Gesellschaft, Pistol, geht hierin natürlich am weitesten; wo sich die Strolche nicht an den Meister selbst heranwagen, richten sie ihren Witz gegen Küfer, Hausknechte, Rekruten und andere Dümmlinge. — Im Uebrigen haben wir in der Bande von Eastcheap eine wahre Musterkarte katilinarischer Existenzen vor uns, die sich sammt und sonders in dem Brennpunkte Falstaff sammeln, um von diesem in einzelnen Radien wieder ausgestrahlt zu werden, die Trabanten des Urbildes des Humors, langfingerige Schufte, doch so lustig wie die Heimchen, Kavaliere vom Schatten, Schooßkinder des Mondes. Man sehe sich nur die Galgenphysiognomieen eines Gadshill und Peto an, wie der Eine die Räubereien der Bande ausspürt, der Andere die lustigen Schwänke veranschlagt — diesen Nym, den stets malkontenten mit seinen schlotterigen, blasirten Gesichtszügen und dem gläsernen Blick, die Nachteule, die stets vom Humor krächzt und dabei das arme Wort nur zu Tode hetzt — Bardolf, den kapitalen Sekttrinker mit dem unauslöschlichen Freudenfeuer im Gesicht, das Falstaff's Witz

beständig im Weißglühen erhält — vor Allen Pistol, den aufgestelzten, komödiantischen Bramarbas, diese Karikatur der bizarrsten Sorte mit dem satyrischen Beigeschmack auf das hohle Pathos der damaligen Dramatiker — und man wird keinen Augenblick anstehen, unter den Clowns der letzten und höchsten Rangstufe den Gesellen Falstaff's die Palme zuzuerkennen.

Zum Schluß sei eines Ausspruchs gedacht, welcher, in der Vincke'schen Bearbeitung von Kalderons Tochter der Luft dem Clown Chato geltend, vielleicht mit größerem Rechte auf die Shakespeare'schen Naturburschen anzuwenden sein dürfte:

Der Klotz bleibt immer Klotz! Und doch, es läßt sich
Was aus ihm schnitzen von geschickter Hand.

IX.

Wenn die Bühnendichter aller Zeiten und Nationen ihren poetischen Erzeugnissen gewisse stehende Charaktere von typischer Färbung einfügen, so haben wir den Grund hierzu nicht etwa in einem Mangel an Gestaltungskraft auf Seiten der Autoren zu suchen. Vielmehr erfüllen dieselben lediglich ein Postulat des herrschenden Zeitgeschmacks, indem sie ihrem Publikum bestimmte, dem bürgerlichen Leben entnommene, durch die Wahrheit der Darstellung wirkende Figuren vorführen,

welche allmählich zu solcher Popularität gelangen, daß sie von den Zuschauern bei den scenischen Ergötzlichkeiten nicht wohl entbehrt werden können. Diese Typen sind Kinder ihrer Zeit und tauchen auf und verschwinden, je nachdem in den Zeitverhältnissen die Bedingungen für ihre Existenz und Fortdauer gegeben sind.

Der großsprecherische Soldat, der Miles Gloriosus, hat von jeher unter den typischen Erscheinungen der Schaubühne eine hervorragende Stellung eingenommen. Wir sehen ihn bei allen Kulturvölkern in der Literatur vertreten, und wenn nicht auf der Bühne, findet er, wie bei den Spaniern, wenigstens in Erzählungen und Romanen seinen Platz.

Die Wiege des Miles Gloriosus ist das alte Griechenland; seine Entstehung verdankt er dem Stratiotenthum. Wenn es auch schon Aristophanes gelegentlich an ironischen Anspielungen und bissigen Ausfällen gegen militärische Zeitgenossen nicht fehlen läßt, indem er die drohende Gravität des Einherschreitens, den zornigen Blitz der Augen, den kriegerischen Schwulst der Rede an seinen Opfern verspottet, wie an dem sonst so verdienstvollen Heerführer Lamachos in den Acharnern, so stellt er doch nirgends die Figur des Bramarbas als selbständig agirenden Charakter auf, und erst den Lustspieldichtern Menander und Philemon ist es, wie die Fragmente ergeben, vorbehalten, dem Maulhelden Fleisch und Blut zu geben, und zwar zu einer Zeit, als das antike Landsknechtwesen so recht eigentlich im Schwange war.

Von Athen verpflanzt sich die typische Figur nach Rom. — Die Lustspieldichter der Weltstadt, vor allen Plautus und Terenz, adoptiren sie von ihren attischen Vorbildern, und geben ihr eine solche Bedeutung, daß der römische Landsknechtcharakter des Pyrgopolinices beim Plautus und des Thraso beim Terenz von da ab als das Prototyp des Miles Gloriosus landläufig wird und fortan als Muster für die Schöpfungen der Lustspieldichter bei den Völkerschaften romanischen wie germanischen Stammes fortbesteht.

Mit der Entstehung und Entwickelung des mittelalterlichen Kondottierenthums sehen wir auch schon den Capitano Glorioso auf der italienischen Bühne auftreten, und zwar nicht bloß in der Comoedia erudita, sondern auch in der volksthümlichen Comoedia dell' arte, welche letztere dem soldatischen Großsprecher sogar sogenannte „redende“ Namen giebt, als Cocodrillo, Matamoros, Spavento da vall' inferna. Ueberhaupt scheint sich der Capitano Glorioso bei seinen Landsleuten noch einer ganz besonderen Gunst erfreut zu haben, wenigstens giebt es keinen namhaften italienischen Lustspieldichter, der nicht den Bramarbas auf die Bretter gebracht hätte — ja die Tradition macht sogar ihren Einfluß bis in eine Zeit hinein geltend, in der das Condottieren-Wesen längst der Vergangenheit angehört, indem selbst noch Goldoni in dem martialischen Don Garcias (l'Amante Militare) den typischen Miles Gloriosus dem Gelächter seines Theaterpublikums Preis geben darf.

Bei den Franzosen findet sich unsere Figur nur äußerst sporadisch vor, und noch dazu in längst verschollenen Stücken, die selbst nicht einmal bei den Zeitgenossen Anklang gefunden zu haben scheinen. Le Muet von Palaprat, eine Nachahmung des Terenzischen Eunuchen, und L'Illusion Comique, eine schwache und steife Bearbeitung des Plautinischen Miles Gloriosus von Pierre Corneille werden kaum noch erwähnt, geschweige denn auf der Bühne dargestellt, obwohl man in Frankreich die dramatischen Erzeugnisse der Vorzeit mit großer Pietät hegt und pflegt. Auffallend ist es in der That, daß sich Moliere den komischen Charakter des Renommisten hat entgehen lassen, denn sein Silvestre in Les Fourberies de Scapin bramarbasirt zwar, jedoch nur in der Maske des Großsprechers, um von dem Vater seines Herrn für diesen letztern Geld zu erpressen. Indessen mag wohl Moliere die Figur des Miles Gloriosus als nicht mehr zeitgemäß und für ihn unbrauchbar bei Seite gelassen haben, da bekanntlich unter Ludwig IV. das Landsknechtwesen seinem raschen Verfalle entgegenging. — Im Uebrigen dürfte man für obigen Umstand leicht darin eine Erklärung finden, daß Moliere alle Ursache hatte, es mit seinem Parterre nicht zu verderben, welches wesentlich aus Officieren der Mousquetaires, Gardes du Corps, der Gensdarmes und Chevauxlegers bestand. Ein Vorfall in seinem Theater, wobei die Bühne gestürmt, die Wachen verjagt und die Thürsteher von den Säbeln der wüthenden Soldateska niedergeschagen wurden, mochte ihn wohl

belehrt haben, daß mit diesen Herren nicht zu spaßen sei.

In der deutschen Literatur ist es besonders Gryphius, der die Verherrlichung des Landsknechts im Horribilicribrifax so weit treibt, daß er in einem und demselben Stücke zwei soldatischen Großsprecher auftreten läßt, einen Franzosen und einen Italiener. Mit diesem Zwillingspaar indessen hat auch der Miles Gloriosus auf der deutschen Bühne ausgetobt. Wie der Landsknecht nach dem dreißigjährigen Kriege besonders aus der Armee des großen Kurfürsten verschwindet, so verblaßt auf unseren Brettern auch sein komisches Conterfei, so daß es, abweichend von der hergebrachten Schablone, Lessing schon unternehmen darf, im Major Tellheim einen durch und durch ehrenhaften soldatischen Charakter dramatisch zu verwerthen, zu welchem der renommistische Lieutenant außer Dienst Riccaut de la Marliniere ein nur episodisches Gegenstück liefert.

Der Däne Holberg läßt allerdings seinen Jakob von Tyboe noch einmal gewerbsmäßig aufschneiden; hiermit verklingt aber auch das soldatische Maulheldenthum im Bereiche der Literatur und wo die neuern Lustspieldichter dem militärischen Elemente eine komische Seite abzugewinnen versuchen, halten sie sich in der Regel auf eine eben so harmlose als billige Weise an den sogenannten Lieutenants-Jargon. Nach den letzten Kriegen, die dem Volke den Ernst der Situation und die Bedeutung der Armee klar vor die Augen gerückt

haben, findet man auch an dieser Sorte witzloser Absurdität keinen Geschmack mehr.

Zur Zeit des lustigen Alt-Englands freilich stand das Condottierenthum auf dem Festlande noch in vollster Blüthe, obwohl die Engländer selbst von demselben bei der Eigenthümlichkeit ihrer Wehrverfassung weniger berührt blieben. — Dem Kontakte mit den festländischen Nationen konnte sich jedoch die britische Insel auch nach dieser Richtung hin nicht gänzlich entziehen und so finden wir unsern Freund, den großsprecherischen Landsknecht, auch jenseits des Kanals im Elisabethischen Lager. Beaumont und Fletcher*, sowie Ben Jonson** beuten die Figur des Braggart sogar unter Berufung auf den Stammvater Plautus aus, allerdings mehr oder weniger mit Beibehaltung der typischen Färbung des Plautinischen Charakters. Doch William Shakespeare erhebt den Renommisten in die Sphäre seines glänzendsten Humors, indem er den Typus belebt, individualisirt, vertieft. So entsteht das Urbild, der König des Humors Sir John Falstaff; so entstehen seine Trabanten Parolles, Don Armado und der Superlativ des Miles Gloriosus, der Fähndrich Pistol.

Für die Definition des Komischen als der Negation des Erhabenen liefert gerade der Bramarbas ein laut redendes Zeugniß. — Er stellt die leibhaftige Parodie

---

* A king and no king und The Custom of the Country.

** Every Man in his Humour.

des Heldenthums dar, indem er sich — natürlich ohne jegliche Berechtigung — dasjenige beilegt und usurpirt, was das Hauptkriterium des Heroismus abgiebt, den Muth. Der Wortschwall tritt bei ihm an die Stelle der That, die Würde verkehrt sich zum Schwülstigen, das Großsprecherische wird Mittel zum Zweck, seine Feigheit zu bemänteln und sogar aus ihr Nutzen zu ziehen. — Das Mittel, dessen sich der Renommist bedient, die Lüge, ist zwar ethisch verwerflich, zumal, wenn sie, wie hier, als eine immer wiederkehrende, chronische, als Hang zur Unwahrheit auftritt. Indessen das Augenfällige der Rodomontaden, das Zuschandenwerden derselben, das Outrirte der Situation, das Karikirte der Zeichnung, mit einem Wort: die offenbare Nullität der Renommage überliefert das ethisch Unstatthafte, das sittliche Häßliche dem Komischen. Der moralische Unwille kann in der That gar nicht Fuß faßen, wo das Mißverhältniß zwischen That und Wort so handgreiflich ist — jede ethische Erwägung löst sich in ein herzliches Gelächter auf.

Ich brauche bloß an die Aufschneidereien Falstaff's zu erinnern in Heinrich IV.*, wo der fette Renommist über seine Heldenthaten bei der Gadshiller Affaire berichtet und dabei Lüge auf Lüge thürmt, sodaß Prinz Heinz schließlich in die Worte ausbricht: „Diese Lügen sind wie der Vater, der sie erzeugt, groß und breit wie Berge, offenbar, handgreiflich.“ In der That, der

* Erster Theil, Akt II, Scene 4.

geniale Prinz hält damit der Berechtigung der Falstaffiaden einer steifleinenen Ethik gegenüber die prägnanteste Schutzrede!

Unter Berücksichtigung des soeben Erörterten würden sich die generellen Merkmale des Shakespeare'schen Miles Gloriosus etwa dahin präzisiren lassen, daß derselbe durch das Martialische seiner soldatischen Erscheinung, durch seinen absoluten Mangel an Muth, das gewerbsmäßig Großsprecherische seines Wesens sowie das Offenkundige der von ihm vorgebrachten Lügen und der selbstsüchtigen Zwecke, die der Prahler verfolgt, im Wesentlichen gekennzeichnet wird — Attribute, denen wir in jedem der vier Shakespeare'schen Renommisten ex professo: Falstaff, Parolles, Armado und Pistol begegnen. — Andererseits gestalten sich die vier Charaktere unter den Händen des Dichters sehr verschieden und eigenartig; jeder von ihnen ist wieder besonders individualisirt und derartig ausgestattet, daß wir unwillkürlich mit jedem der Großhänse trotz mancher Widerwärtigkeiten ihres Wesens bis zu einem gewissen Punkt sympathisiren müssen, wir mögen wollen oder nicht, ohne daß wir uns über die Grenzen der Ethik besondere Skrupel machen.

Großsprecherische Züge finden sich allerdings noch bei andern Shakespeare'schen Figuren dutzendweise! Selbst in edeln Charakteren wie Faulconbridge, Owen Glendower, Benedikt, Mercutio, Percy, in dem drolligen, aber immerhin im Grunde nobeln Dr. Cajus stoßen wir auf gelegentliche Renommagen. Hier entspringt

jedoch das Uebernommene der Redeweise aus leidenschaftlicher Charakteranlage und stellt sich als der Ausfluß seelischer Erregungen dar, als ein Ueberströmen männlicher Tüchtigkeit. Ja sogar die karikirten Clowns: ein Friedensrichter Schaal, die Junker Tobias, Schmächtig, Bleichenwang, obgleich sie mitunter recht wacker aufschneiden, müssen die Kameradschaft mit Sir John und Genossen verleugnen, denn bei ihnen ist der Hang zur Renommage nicht Grundzug des Charakters, sie machen aus der Lüge kein Gewerbe — sie leben nicht davon.

Und hierbei tritt uns ein Charakterzug des Shakespeare'schen Miles Gloriosus entgegen, der ihn von der typischen Figur der Alten, namentlich des Plautus, wesentlich unterscheidet. — Sir John Falstaff, Don Armado, Hauptmann Parolles wie Fähndrich Pistol sind sammt und sonders so arm wie die Kirchmäuse; dem Don Armado fehlt es sogar an dem nöthigsten Wäschstück, so daß er sich geniren muß, das Wamms auszuziehen — und darum, weil sie so bettelhaft sind, betreiben sie das Großthun, um ihren Lebensunterhalt zu gewinnen. Bei den Alten ist der Miles Gloriosus reich, wirthschaftet aus dem Vollen und bringt seine Kriegsbeute mit Hetären durch. — Ihm ist als besondere Figur der Parasit beigegeben, der sich an den verschwenderischen Bramarbas hängt, ihm schmeichelt und aus der Liebedienerei seinen Unterhalt zieht. Shakespeare verschmilzt den antiken Miles Gloriosus mit dem Parasiten, entkleidet den Erstern seines Wohlstandes

und läßt ihn überhaupt nur prahlen, damit er von Leuten, die sich sein Großthun gefallen lassen, das tägliche Brot — bezüglich auch etwas Sekt dazu — erwerbe. — Shakespeare's militärische Großhänse sind die Schmarotzer Vornehmer, die sich durch die Rodomontaden amüsiren lassen. — So unterhält Sir John Falstaff den Prinzen Heinrich und bezieht dafür von diesem seinen Unterhalt — Don Armado empfängt seine Verpflegung aus der Hofküche des Königs von Navarra — Hauptmann Parolles lebt aus der Tasche des Grafen Roussillon — und nur den armen Fähndrich Pistol trifft das herbe Loos, sich an Sir John als seinen Patron anhängen, also bei einem Schmarotzer den Parasiten spielen zu müssen.

Dieses parasitische Abhängigkeitsverhältniß rückt den Shakespeare'schen Miles Gloriosus an die Lebensstellung des Hausnarren, des domestic fool heran, welcher letztere ja auch die Verpflichtung hat, seinem Herrn Unterhaltung zu verschaffen, wofür er seinerseits von diesem sein Brot empfängt. Und in diesem Sinne könnte man allerdings einem Falstaff und Armado die Position des Hofnarren beim Prinzen von Wales, bezüglich beim König von Navarra anweisen, wenn dies nicht der einzige und noch dazu ein gar zu äußerlicher Punkt wäre, wo sich Prahler und Narr beim Meister William decken. — Die Art, wie beide ihre Patrone unterhalten, scheidet sie himmelweit von einander: in dem Narren bewundern wir den lachenden Philosophen, in dem Prahler verlachen wir den irrationalen Lustigmacher.

So eröffne denn Sir John Falstaff den Reigen. Keine Lustspielfigur ist auf der Bühne so heimisch geworden, hat sich in die Gunst des Volks so eingenistet, und den geflügelten Worten aller gebildeten Nationen so viel Zuwachs zugeführt, als Sir John. Er ist gewissermaßen Weltcharakter geworden, die internationalste Inkarnation des Witzes for ever.

Sir John gehört eigentlich der Gentry an; er ist von Haus aus Soldat und gerade dies pointirt er bei jeder Gelegenheit. — Sein Rittermantel ist nun freilich etwas schäbig geworden — das macht der Sekt, der ihn so heruntergebracht; sein Wamms trägt die unverkennbarsten Spuren seines nächtlichen Kneipenleben — das kommt von seinem Hange zur Lustigkeit; sein Wappenschild zeigt so viel Rostflecken wie seine Degenklinge — natürlich, er hat mehr Fleisch als andere beherzte Menschenkinder, und darum auch mehr Schwachheit.

Aus seiner Schwachheit, seinem absoluten Mangel an Courage macht er aber auch gar kein Hehl. — Er ist über sich keinen Moment im Unklaren, daß er moralisch ein Lump ist und besitzt Ehrlichkeit genug, dies schmucklos auszusprechen. — In seinem Katechismus über die Ehre legt er die umfassendsten Selbstbekenntnisse ab. — Er spielt jedoch den Beherzten, parodirt den Helden, weil er weiß, daß seine offenkundigen Aufschneidereien dem Prinzen, seinem Patron, als solche Spaß machen. — Das eben ist das Liebenswürdige an dem alten Sünder, daß er gar zu hand-

greiflich lügt und sich schließlich, wenn er mit seinen Prahlereien ad absurdum geführt wird, mit Ausflüchten aus der Affaire zieht, welchen man es wiederum meilenweit ansieht, daß sie auf demselben Stamme gewachsen sind, wie die Rodomontaden selbst. Er lacht, wenn er aufschneidet; er lacht, wenn er seine Lügen beschönigt; er lacht mit den Andern, wenn er in beiden Fällen verlacht wird. Wenn Kant das Lachen definirt: als einen Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts, so ist sicher Sir John als das Lächerliche an sich, als die sublimirteste Komik in Person zu bezeichnen; denn Alles, was er spricht und thut, löst sich, von ihm selbst auf die Spitze der gespanntesten Erwartung getrieben, in ein Nichts auf. Sofern er jedoch hierbei seine Person mit vollem Bewußtsein als lächerliches Objekt zur Zielscheibe hergiebt oder seiner eigenen Weltverlachung sein Ich subsumirt und zwar Beides in der konsequentesten Weise, stellt er sich als das Urbild des Humoristen dar.

Die komische Weltanschauung ist ihm dergestalt in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie bei ihm zur durchgehenden Seelenstimmung geworden ist, ebenso unverwüstlich, als weltüberwindend.

So ist auch seiner militärischen Position der Stempel des Lächerlichen aufgedrückt und Sir John thut das Beste dazu, diese Signatur zu erhalten. — Dem fetten Schlingel verschafft der Prinz in der Armee seines Vaters eine Hauptmannsstelle zu Fuß, denn er weiß, ein Marsch von einhundert Schritten wird ihm die

äußersten Unbequemlichkeiten verursachen. Wir sehen auch den neu patentirten Kapitän leibhaftig an der Spitze seiner Kompagnie, die ihres Anführers vollkommen würdig, aus dem Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens, aus dem Abhub der Gefängnisse besteht, zehnmal schmälicher zerlumpt als eine geflickte Standarte, mit anderthalb Hemden ausgerüstet, von denen das halbe noch dazu aus zwei Servietten zusammengenäht ist. Das sind seine Stratioten, die er in die Schlacht von Shrewsbury führt. — Und welches Gesindel wirbt er für den Feldzug nach Yorkshire, das erbärmlichste Kanonenfutter, das allerdings nach seiner Philosophie eine Grube füllt so gut wie bessere Leute. Dazu sein Generalstab: ein Lieutenant Peto, ein Spitzbube mit Eichenlaub, ein Korporal Bardolf, Säufer par excellence — kurz der ganze Militarismus unseres Capitano Glorioso läuft an sich schon auf eine Persiflage hinaus. — Und wie er nun einmal angelegt und uns lieb geworden ist, der alte Humorist, kann es uns in der That nicht wundern, daß alle seine Sünden in's Komische ausschlagen, daß er überall gut genug wegkommt — seine Beutelschneidereien auf der Landstraße, seine Betrügereien in der Schenke wie im Felde gipfeln schließlich in einem Witze und nur in Einem Falle ereilt ihn das Verhängniß. Doch auch hier kleidet sich die poetische Gerechtigkeit in ein komisches Gewand. Ich meine Falstaffs Liebeswerbung bei Frau Fluth und Frau Page in den lustigen Weibern von Windsor. Hier wird der alte Fuchs selbst geprellt — Prügel,

Themsewasser und die Feenzwickerei im Windsorpark bringen ihn endlich zu dem Geständnisse, daß er bankerut sei mit seinem Witze und lassen ihn klagen: es wäre dies alles genug, um jeglichen Uebermuth im ganzen Königreiche in Verfall zu bringen. Auch in den Lustigen Weibern ist es das Soldatenthum, mit welchem sich der galante Sir John bei den beiden Bürgersfrauen als Anbeter einzuführen für nöthig hält. Er ist klug genug dazu, um einzusehen, daß eine unförmliche Figur, ein kahles Haupt, ein weißer Bart und alle die offenkundigen Gebrechen des Alters einem Liebhaber bei einer Frau in den besten Jahren nicht zu besonderer Empfehlung gereichen — da muß denn wieder die militärische Würde herhalten. In dem verhängnißvollen Liebesbriefe eröffnet er den Sturm auf die Herzen und Geldbeutel der beiden lustigen Frauen als Kriegsheld, und so ist es immer wieder der renommistische Landsknecht, der bei ihm zum Durchbruch kommt.

Wie der Plautinische Miles Gloriosus von zwei muntern Weibern geprellt wird, von Philocomasium und Acroteleutium, so sind es auch in dem Shakespeare'schen Lustspiele zwei determinirte Frauen, die unserm Sir John heimleuchten. In beiden Stücken tragen die Intriguen des schönen Geschlechts den beiden Landsknechten Prügel, pekuniäre Verluste, Spott ein — die helfende Zofe Milphidippa läßt sich einigermaßen mit der dienstfertigen Frau Hurtig parallelisiren, und vergleicht man den lockern Bau des Plautinischen mit dem des Shakespeare'schen Stückes und zieht man in Betracht, wie die

Episode in dem einen wie in dem andern vorherrscht, so könnte man allenfalls auf die Idee gerathen, daß unserm Dichter bei der Komposition der Lustigen Weiber der Miles Gloriosus des Plautus in der That vorgeschwebt haben möchte. Und warum nicht? Hat Shakespeare doch in der Komödie der Irrungen unbestritten die Menaechmen des Plautus benutzt — könnte er nicht auch für seinen verliebten Sir John Falstaff den Plautinischen Pyrgopolinices verwerthet haben, so gut wie seine Zeitgenossen Ben Jonson und Fletcher? Doch dies nur ganz beiläufig; — und so bleibt nur noch zu konstatiren, daß unser Dichter den typischen Landsknechtcharakter im Sir John entschieden nationalisirt und die angelsächsische Kernnatur in ihrer ganzen Unverwüstlichkeit zur Erscheinung gebracht hat, ohne alles Konventionelle, durch und durch individualisirt, jeder Zoll ein Engländer.

Mit Falstaff haben die Interpreten den zweiten Shakespeare'schen Miles Gloriosus, den Hauptmann Parolles in Ende gut Alles gut, den Elze als den spezifischen Franzosen charakterisirt, vielfach in Verbindung gebracht. Beispielsweise nennt ihn Ulrici den kleinen Vorläufer des großen Falstaff, der den leeren, verdienstlosen Stolz in seiner Blöße darstelle. Hiermit kann man sich allenfalls einverstanden erklären, denn beide, der Engländer wie der Franzose, haben in der That Berührungspunkte, und ob Parolles seinem Kollegen vor- oder nachläuft, mag hier unerörtert bleiben — die Gelehrten sind darüber nicht ganz einig. Wenn

aber Gervinus Parolles als den hagern Falstaff bezeichnet, so möchte ich doch im Namen des letztern gegen diese Identifizirung Protest einlegen. Beide sind allerdings großsprecherische Landsknechte, beide sind die Parasiten vornehmer junger Leute, beide legen in Wort und That eine gleich große Quantität Unverschämtheit an den Tag. Doch nicht allein in der Gemüthsanlage, sondern auch in allen Eigenschaften, die sich in beiden Charakteren zu decken scheinen, gehen beide diametral auseinander. — Falstaff, im Grunde seines Herzens gutmüthig, ist nicht einzig und allein an den Geldbeutel des Prinzen attachirt — er liebt seinen Patron wirklich. Daß ihn der Prinz wegwirft, als er König geworden ist, kann der alte Wüstling nicht verwinden — er stirbt an diesem Bruche des Freundschaftsverhältnisses, und — dieser Tod macht Manches gut! Parolles ist ein boshaftes Nickel, treulos bis zum Exceß, denn er steht keinen Augenblick an, den jungen Grafen Roussillon, seinen Wohlthäter, und mit ihm alle seine Landsleute an den vermeintlichen Feind verrathen zu wollen, und entlarvt, verstoßen, drückt ihn nur die Eine Sorge, an wen er sich nunmehr als Schmarotzerpflanze anhängen könne. Falstaffs Rodomontaden lassen immer durchblicken, daß er sich aus der Ehre, diesem „gemalten Schilde beim Leichenzuge“, auch nicht einen Pfifferling macht — Parolles pocht auf die Ehre, die er nicht hat. — Falstaff lügt, um zu amüsiren, Parolles schneidet auf, um zu täuschen — Falstaff ironisirt sich selbst als echter Humorist, Parolles hat nicht einmal Witz; er

flunkert nur und wirkt überhaupt nur komisch durch die leidige Situation, in die er sich durch seine Aufschneidereien bringt — bei Falstaff Fülle, Leben, Spiritus — bei Parolles Strohrenommage, kahle Inhaltslosigkeit. — Dem entsprechend sind allerdings auch die Edeln gezeichnet, bei welchen die beiden Landsknechte die Parasiten spielen. Der Prinz von Wales genial, frei, mit seinem Schmarotzer, dem er überlegen ist, spielend und scherzend — der junge Graf Roussillon ein unreifes, eigensinniges Junkerchen, ganz in den Klauen seines Parasiten, von diesem übersehen, verführt. Kurz wir haben es mit Gegensätzen zu thun: hier mit einem Charakter, dort mit einer von dem Typus sich nicht weit entfernenden bloßen Figur, die Shakespeare als solche auch genugsam kennzeichnet, indem er ihr nicht absichtslos den „redenden" Namen Parolles beilegt.*

Auch in dem andern Paar der Shakespeare'schen Großhänse begegnen wir einer gegensätzlichen Charakteristik. — Der Spanier Don Armado in Liebes Leid und Lust, von dem Dichter mit dem nationalen Zuge steifer Pedanterie ausgestattet, läßt sich mit viel größerem Rechte als der Vorläufer des etwa 12—13 Jahre später von Cervantes gedichteten Don Quixote bezeichnen, als Parolles das Urbild Falstaff's genannt zu werden verdient. — Nach Hertzberg's Vermuthung

* Ende gut, Alles gut Akt V, Sc. 2.

hat Shakespeare das Modell für diesen spanischen Eisenfresser bei zurückgebliebenen Gefangenen von der Armada gefunden und benutzt, während nach Thomas Churchyard der Charakter sogar einer damals in London bekannten Persönlichkeit, dem in Akt III, Scene 1 ausdrücklich bezeichneten Monarcho, also einem bestimmten Original, mit Portraitähnlichkeit nachgebildet sein soll. — Jedenfalls hat der Dichter in dieser Zeichnung der Erbfeindschaft des germanischen Geistes gegen das romanische Element, des Elisabethischen Englands gegen das Spanien Philipps II., einen eben so beredten als treffenden Ausdruck gegeben.

Fähndrich Pistol, im 2. Theil Heinrich's IV., in Heinrich V. und in den Lustigen Weibern mehrfach als Clown verwendet, ist, abweichend von seinen drei spezifischen Genossen in der Prahlerei ohne alle nationelle Färbung kosmopolitischer Renommist und steht als solcher dem allgemeinen Typus des großsprecherischen Glücksoldaten, namentlich dem gespreizten Kapitano Spavento der Italiener, am nächsten.

Bei beiden, bei Armado und Pistol ist es das hohle Pathos, die renommistische Phrase als solche, mit der die Abenteurer zu imponiren suchen, was natürlicher Weise zum Ergötzen ihrer Umgebung in das Gegentheil umschlägt. — Jeder von ihnen versucht es auf seine Weise: Armado, der heruntergekommene Edelmann, als parfümirter Renommist, als süßer Stutzer in gezierter, affektirt aufgebauschter Rede — Pistol, eine

katilinarische Existenz mit einem dunkeln Vorleben, vermuthlich der weggejagte Heldenspieler einer herumziehenden Schauspieler-Gesellschaft, ein grober Bierhauslümmel, der seine Katzenblicke und Karrnschieberflüche in frechster Manier unter dem Schirmdache der Ehre verschanzt, ergeht sich in einem pomphaften Chaos durcheinander gewürfelter Komödien-Citate. — Beide, leibhaftige Belege für das Napoleonische: du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, würdigt der Dichter, die Träger für seine satyrischen Ideen abzugeben: in Armado verspottet er die Auswüchse der humanistischen Renaissance, die jenseits des Kanals in dem Euphuismus John Lilly's ihren sprachlichen und literarischen Ausdruck fanden, in Pistol den geschmacklosen Schwulst seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen. Daß er gerade die aufgeblasensten Renommisten mit dieser Aufgabe betraut hat, läßt die Satyre um so wirksamer erscheinen.

Von seinen drei übrigen Kollegen unterscheidet sich der süße Renommist Armado endlich noch dadurch, daß er albern, eitel und abgeschmackt genug ist, an sich zu glauben, während die Uebrigen sich dessen vollkommen bewußt sind, was an ihnen und ihren Rodomontaden ist. — Wenn ich oben darauf aufmerksam machte, daß Falstaff und Armado bei ihren Prinzipalen in gewissem Sinne die Narren spielen, so würde ich hier ergänzend bemerken müssen, daß dem thörichten Armado bei dem Unbewußten seiner Narrheit die Rolle des Fool Natural zufallen müßte, während der geriebene Sir

John sich in der Sphäre des Fool Artificial bewegen möchte.

Und hiermit schließe ich meinen Panegyricus. — Ich hoffe, daß er mir wenigstens den Wunsch einbringt, mit dem Feste, der Lustigmacher der Gräfin Olivia in Was Ihr wollt, seine Herrin beglückt: „Nun, Merkur verleihe dir die Gabe des Aufschneidens, weil du so gut von den Narren sprichst.“

Halle, Druck von E. Karras.

Aus dem Verlage von MAX NIEMEYER in Halle.

Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts (herausgeg. von Professor Dr. W. Braune in Giessen). No. 1—32. à 60 Pf.

1. Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624).
2. Johann Fischart, Aller Praktik Grossmutter. Abdruck der ersten Bearbeitung (1572).
3. Andreas Gryphius, Horribilicribrifax. Scherzspiel. Abdruck der ersten Ausgabe.
4. M. Luther, An den christlichen Adel deutscher Nation (1520).
5. Johann Fischart, Der Flöhhaz. Abdruck der ersten Ausgabe (1573).
6. Andreas Gryphius, Peter Squenz. Schimpfspiel. (Abdruck der Ausgabe von 1663).

7. u. 8. Das Volksbuch vom Doctor Faust. Abdruck der ersten Ausgabe (1587).

9. J. B. Schupp, Der Freund in der Not. Abdruck der ersten Ausgabe (1657).

10. u. 11. Lazarus Sandrub, Delitiæ historicæ et poeticæ das ist: Historische und poetische Kurzweil. Abdruck der einzigen Ausgabe (1618).

12—14. Christian Weise, Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt. Abdruck der Ausgabe von 1673.

15. Julius Wilhelm Zinkgref, Auserlesene Gedichte deutscher Poeten. 1624.

16. u. 17. Joh. Lauremberg, Niederdeutsche Scherzgedichte. 1652. Mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar von Wilhelm Braune.

18. M. Luther, Sendbrief an den Papst Leo X. Von der Freiheit eines Christenmenschen. Warum des Papsts und seiner Jünger Bücher von Dr. Martino Luther verbrannt seien. Drei Reformationsschriften aus dem Jahre 1520.

19—25. H. J. Chr. v. Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus. Abdr. d. ältesten Originalausgabe (1669).

26. u. 27. Hans Sachs, Sämmtliche Fastnachtspiele in chronolog. Ordnung n. d. Orig. herausg. von E. Goetze. 1. Bändchen.

28. M. Luther, Wider Hans Worst. Abdruck der ersten Ausgabe (1541).

29. Hans Sachs, Der hürnen Seufrid, Tragoedie in 7 Acten. Zum ersten Male nach der Handschrift des Dichters herausgegeben.

30. Burkard Waldis, Der verlorene Sohn, ein Fastnachtspiel. (1527).

32. Hans Sachs, Sämmtliche Fastnachtspiele in chronolog. Ordnung n. d. Orig. herausg. von E. Goetze. 2. Bändchen.

